



Secolul 20

**PREZENTAREA ARTISTICĂ
DOINA DUMITRESCU**

**REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
GEO ȘERBAN**

COPERTA:

Felix Vallotton,
Apus de soare, 1918,
ulei pe pânză



Secolul 20

REVISTĂ DE SINTEZĂ

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colegiul redacțional:

DAN HĂULICĂ redactor-șef, ION HOBANA, VASILE NICOLESCU,
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU, GEO ȘERBAN

Ad. u. Adl. Jinaru

11.X. 1988, Timișoara

310-311-312

SUMAR

EXPLORĂRI PE DIMENSIUNEA INTERIOARĂ

GEO ȘERBAN: *Convergențe* p. 4

CARL GUSTAV JUNG

SINELE ȘI LUMEA

ANCA OROVEANU: *Scurt itinerar* p. 11

ANDREI PLEȘU: *Proba viselor: Carl Gustav Jung și tradiția oneirocritică* p. 23

CARL GUSTAV JUNG: *Amintiri, vise, reflecții* p. 31

CARL GUSTAV JUNG: *Șaptesprezece noțiuni-cheie* p. 54

CARL GUSTAV JUNG: *De la vis la mit* p. 70

Selecția textelor și traducerea de Anca Oroveanu

ELVEȚIA

VERSANTUL GIACOMETTI

DAN HĂULICĂ: *Disciplina abiselor — În chele „Micromégas” • Exotismul duratei •*
„Anch'lo sono un Giacometti” • Pe dimensiunea concretă a istoricității helvete
• „Plus on échoue, plus on réussit”

JURNALUL INTIM ÎN TREI IPOSTAZE

H.F. AMIEL — GUSTAVE ROUD — MAX FRISCH

- GEORGES POULET: *O paradoxală abnegație*, în românește de Mircea Martin p. 82
H. F. AMIEL: *Secvențe din «Jurnal»*, selecție și traducere de Irina Mavrodin p. 86
IRINA MAVRODIN: *Opera ca nelimitare* p. 92
MICAELA SLĂVESCU: *Lupta cu singurătatea* p. 94
GUSTAVE ROUD: *Din «Jurnal»*, selecție și traducere de Micaela Slăvescu p. 95
MIHAI ISBĂȘESCU: *Neliniște și contemplație* p. 106
MAX FRISCH: *Pagini de «Jurnal»*, selecție și traducere de Mihai Isbășescu p. 111

UN LABORATOR AL CONȘTIINȚEI CRITICE

- MIRCEA MARTIN: *O școală fără «maestru» și un «maestru» fără școală* p. 122
MARCEL RAYMOND: *Peisajul la Senancour*
MARCEL RAYMOND: *Scrieri la amurg (Timpul și eternitatea, Ascultind Mozart, Zori de iulie)*, selecție și traducere de Mircea Martin p. 126
ECATERINA ȚĂRĂLUNGĂ: *Contemporaneitatea lui Jean Rousset* p. 133
JEAN ROUSSET: *Realitățile formale ale operei* p. 136
JEAN ROUSSET: *Pentru o lectură a formelor*
JEAN ROUSSET: *Schița unui bilanț*, selecție și traducere de Ecaterina Țărlungă p. 136
ION POP: *Jean Starobinsky și mobilitatea privirii critice* p. 142
JEAN STAROBINSKY: *Jean Jacques Rousseau și pericolul reflecției*, selecție și traducere de Ion Pop p. 145

SCENA CĂRȚII — SCENA VIEȚII

VISÎND LA FALSTAFF

- ALEXANDRU AL. SAHIGHIAN: *Bräker — biografie și imaginație* p. 155
HERBERT MEIER: *Bräker (piesă de teatru)*, fragmente alese și traduse de Alexandru Al. Sahighian p. 156

LA ORIGINILE AVANGARDEI CINEMATOGRAFICE

- MARIANA OLTEANU: *La Sarraz — furtună și divertisment* p. 173

LE CORBUSIER LA BUCUREȘTI

GEO ȘERBAN: *Addenda la capitolul «București» din «Călătoria în Orient» întreprinsă de Le Corbusier, pe cînd se mai numea doar Charles-Edouard Jeanneret, originar din La Chaux-de-Fonds* p. 178

RADU IONESCU: *Le Corbusier nu-l uitase pe Caragiale* p. 191

INTERFERENȚE ÎN IMAGINI

(mic album documentar)

ÎNTRE OGLINZI PARALELE EXISTENȚĂ ȘI FICȚIUNE

SÁSZ IÁNOS: *Notă la «Muzeul Horace Cockery»* p. 201

MÉLIUSZ JÓZSEF: *Muzeul Horace Cockery (fragmente), în românește de T. P. Sugăr* p. 202

INCURSIUNI ÎN SPAȚIUL LADIN

NICOLAE IORGA: *Cei mai mici frați ai noștri* p. 209

MIRCEA MALIȚA: *În «Casa Romonscha»* p. 211

MAGDALENA POPESCU-MARIN: *Ecouri românești în cultura română* p. 216

BUCUREȘTI, CAPITALĂ A PRIETENIEI

ZOE PETRE: *Olivier Reverdin* p. 221

SPERANȚA RĂDULESCU: *Samuel Baud-Bovy* p. 223

LAURENT AUBERT: *Măști și sărbători de iarnă în Elveția, în românește de Ilieș Câmpeanu, cu o notă de Speranța Rădulescu* p. 225

SPERANȚA RĂDULESCU: *Constantin Brăiloiu în «Colecția universală de muzică populară înregistrată»* p. 237

Imagini din artele plastice — Elvețieni prin origine sau adopțiune: de la BALDUNG GRIEN și NIKLAUS MANUEL DEUTSCH la FELIX VALLOTTON, LOUIS SOUTTER, OTTO MEYER-AMDEN, ALBERTO GIACOMETTI, VARLIN, FELICE FILIPPINI, ROLF ISELI, MARKUS RAETZ, RENÉ FEURER

Fotografiile realizate de Angela Ghițulescu, Eugen Lupu și Mihai Oroveanu

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

CONVERGENȚE

Pasul următor, în vederea completării imaginii propuse de « Secolul 20 » despre Elveția, stă, de astă dată, sub semnul *interiorității*. Este o mișcare de translație dictată de însăși dialectica ce propulsează spiritualitatea acestei țări în contextul lumii contemporane: pe de o parte, orientarea privirii asupra planurilor orizontale, de situare în spațiu și omologare a reperelor istorice, pe de altă parte concentrarea energiilor spre a fora cît mai adînc, în căutarea identității, pînă în zonele tulburi și aparent amorfе ale impulsurilor colective ori ale neliniștilor individuale, cu procentul lor de incertitudine obsesivă și, adesea, paralizantă. *Privirile* și *căutările* acestea converg, se nutresc reciproc și, nu odată, acționînd complementar, își dau mîna stenic, edificator.

Cineva a riscat cîndva formula « Don Quijote în Alpi ». Era la împlinirea a o sută de ani de la nașterea lui Amiel. Cînd l se pronunță numele, cei mai mulți se gîndesc la epuizanta măcinare a resurselor sale intelectuale în chinurile analizelor lăuntrice infinitezimale, repetate la nesfîrșit, dispus să-și dezvăluie noi carențe, mereu alte vinovății, încît ar putea părea zadarnice înfruntări cu morile de vînt. De aici pînă la oprobiu, distanța e mică și unii s-au grăbit s-o parcurgă, mînați de scepticism sau de gratuită ironie. Probabil că și acest aspect îl avea în vedere cine preconiza referința la cavalerul tristel figuri. Dar, înainte de toate, intra în joc, desigur, incomparabila perseverență, nepocolita sete a lui Amiel de a scruta adevărul și de a se supune el însuși dreptei judecăți, fără iluzii, fără abdicări de-alungul a 17.000 de pagini, cite totalizează celebrul său *Jurnal intim*, abia astăzi în curs de editare în întregime. Numai ca să mențină asemenea ritm infernal al radiografierii străfundurilor proprii l-a trebuit enormă voință, întemelată pe o credință echivalentă a perfectibilității. Ardea în el, în ciuda apatiei imputate, o flăcără a idealului (inclusiv cel pedagogic, atît de tipic elvețian), aptă să-l purifice de eventualele reziduri ale egoismului. Cu toată preocuparea înverșunată de sine, la momentul oportun vocea lui Amiel a găsit calea cea mai directă și mai convingătoare spre a se face auzită de alții, încărcată de vibrațiile unor aspirații unanime. De el este (text și muzică) acel popular marș, *Roulez tambours !*, pe buzele a generații de elvețieni, care se regăsesc în accentele sale virile, cu dragostea lor ancestrală de libertate, ca demni descendenți ai lui Wilhelm Tell, și cu hotărîrea pornită de la bază, din flece comună, din flece canton, de a conserva neatins statutul de independență al confederației. Împrejurările compunerii cîntecului sînt reconstituite documentat în volumul al treilea al ediției integrale. Episodul ca atare este circumscris începutului de an 1857. Însă nu atît circumstanțele interesează, cît intensitatea reacțiilor stîrnite în sufletul lui Amiel, impactul lor osmotic, spontan, cu bătaie lungă.

Și de n-ar fi fost împrejurarea norocoasei inspirații, țîșnirea în vîltoarea istorică consona cu fibra *Jurnalului intim*, unde Amiel va continua să-și clameze disperările pînă în pragul morții; în incitarea încăpățînată la autodepășire subzistă eroică abnegație, ceva care trece ca un flux magnetic și întinde, durabilă, punte către exterior, făcînd din luciditatea scufundărilor în profunzimile torturante, o măsură și un îndemn permanent. Revelația acestui efect o mărturisea Guy de Pourtalès în însemnările sale de pe cînd, entuziast voluntar pentru a apăra cultura de agresiunea militaristă, își vindeca, la Paris, rănile primite în vara lui 1915: « Citesc *Jurnalul intim*

al lui Amiel și-mi place peste măsură de mult . . . A căuta să te perfecționezi ! Îndată ce te dedai acestui exercițiu, cît calm ! cîtă seninătate ! ce bucurie de a exista ! » (cf. *Chaque mouche a son ombre*, Gallimard, 1980, p. 184,). Asociativ, îi vine în minte cazul lui Chateaubriand, în zilele de la Waterloo, cu manuscrisul de la *Atala* în raniță: « C'est vraiment la seule manière de supporter la guerre. Que chacun promène son *Atala* ».

Nu cunoșteam raționamentul lui Pourtalès cînd, fiind în Elveția pentru scurtă vreme, acu cîțiva ani, îmi frapase atenția faptul că zilnic, în programul radio-ului, erau rezervate 5—6 minute pentru lecturi selective din *Jurnalul* lui Gustave Roud. Frazele lui distinse, bine șlefuite, tensionate de toate spaimele sufletului singuratec pus greu la încercare, primeau — chiar prin felul solemn al rostirii lor — investitura unui nobil memento, de preluat și purtat mai departe cu sine, ca pe un avertisment pentru cei ce au urechi de auzit: sigur, nu e mereu război, însă agresivități perlide pîndesc spiritul la orice colț ! În decupajele citite, se putea distinge, pe măsura desfășurării ritualului, intenția arhitecturală, alternanța voită de « fraze breloc », îmi vine să le spun, puțin excedat de decorativismul lor, exaltînd rafinamentele ochiului, și « fraze totem », impregnate de iminența răului, tocmai ca să-l îndepărteze. Ulterior mi-am procurat volumul (în frumoasa ediție cu emblema Bertil Galland), alcătuit de Philippe Jaccottet din caetele găsite după moartea scriitorului. Primele pagini datează, aproximativ din epoca în care Pourtalès îl descoperea pe Amiel, ca să mergă, cu întreruperi ce nu alterează imboldul lor substanțial, pînă în prezîua dispariției. Scrise pentru sertar și nu prea, căci din caete avea obiceiul să introducă, prin colaaj, extrase numeroase în cărțile destinate tiparului. Își impunea să ție contabilitatea întâmplărilor, senzațiilor, reflecțiilor prilejuite de contactele curente, mai puțin dintr-o nevoie de disciplină interioară, cît din conștiința pericolului progresiv al tăcerii, implicînd fatala scufundare în « tenebrele înformatului », cum spune el însuși. E aproape o deviză, ce scria sub data de 12 mai 1927: « Ecrire, écrire coûte que coûte les mouvements les plus superficiels, en apparence, de mon être; cela me préservera des bégaiements ». Bilbiiala vrea să însemne alci dezarticularea frazelor ca reflex al dezmembrării ființei primejduite de vidul lăuntric. Contemplarea unui apus de soare ori inventarul grădinii la diverse anotimpuri poate să-l vindece de angostoase secătuitoare. De aceea, postura lui declarată este « cu creionul și hîrtia la îndemînă ». Înarmat astfel, face față pendulărilor continue între exterior și interior nevoii acerbe de palparea a realului concomitent cu rapidele iluminări ale stărilor de grație poetice. Nici un efort nu-l superfluu pentru a parveni la stadiul propice producerii schimbului de curenți între lumea din afară și aceea sălășluită în sine. Cîte n-ar fi de notat în această privință ! Iarăși o nouă temere: nu cumva cuvintele să atenteze la puritatea imaginii, să diminueze autenticitatea senzației directe: « J'ai peur de toucher avec des mots les heures de l'après-midi ». Este o exasperare a nuanței de ton la Roud, presimțind irepetabila clipă care fuge. Cînd se credea trădat de cuvinte, recurgea la aparatul fotografic. Am foiletat în biblioteca de la Berna colecția excelentei reviste de după al doilea război, « *Labyrinthe* », scoasă de Skira, la Geneva, unde la un moment dat era inclus un număr compact de fotografii luate de scriitor. Curios, aveau tot un caracter de « jurnal », făcute în vederea rememorării. Așa dar, aparatul de fotografiat ca alternativă la miopia vorbelor

(« mots aveugles »). Parcă în replică, Etienne Barilier susține cronica televiziunii în « Samedi littéraire » sub titlul « l'oeil qui parle ».

Cu prilejul aceleași călătorii în Elveția, șansa mi-a suris să mă aflu la Zürich exact în perioada cînd la Kunsthaus era adăpostită o mare retrospectivă Hodler. După cohorte de războinici statuari, după panourile alegorice ample, proporționale cu anvergura pictorului, după portretistul ferm, luîndu-și în posesie modelul cu autoritate, fără menajamente, deodată coborîrea în bolgiile disperării: panourile unei întregi săli acoperite cu zeci de desene, notații febrile la căpătîiul făpturii iubite roase de o boală necruțătoare. « Agonia Valentinei » a ținut aproape un an de zile, cu începere din februarie 1914. Cu obiectivitatea cu care i se lua bolnavei temperatura, pictorul îi fixa pe bloc-notes metamorfozele. O vreme, desenul păstrează alura calmă de studiu. Pe măsură ce starea se agrava, penelul intră și el în febră. La 23 decembrie, de pildă, apar trei desene în aceeași zi, doar-doar se va întrevădea mijind de undeva speranța. La 3 ianuarie 1915, mîna desenatorului se limitează doar la un profil al capului suferindei, cu obrazul pecetluit de iminența sfîrșitului. Zi după zi, la 17, la 19, la 20 ianuarie se înverșunează să surprindă ultimele pîlpîiri de viață. La 24 ianuarie mai încearcă încă o acuarelă, pentru a mai prinde jocurile de lumină pe chipul complet descărnat, pămîntiu. Apoi, la 26 ianuarie, în fine, eliberarea de spasme, în alb-negru, trupul inert în așternutul încă marcat de urmele convulsiilor — și apoi o acuarelă pe catafalc, la limita dintre tranzițiu și eternitate. Artistul ajută omului Hodler să-și transfigureze durerea, lucru vizibil în rigoarea compoziției. O torturantă orizontalitate. E dificil de conceput că ar fi mai avut în vedere, în acele clipe, modelul Ilustru al tabloului lui Hölbein de la Basel, (în fața căruia Dostoievski s-a cutremurat pînă la lacrimi) dar măcar involuntar, o sugestie tot răzbată la suprafață. În ajunul deznodămîntului, Hodler se descleștează puțin din strînsărea vecinătății cu moartea și se uită pe fereastră, după luni în șir de obstinată scormonire în calvarul interiorității sale devastate. A rezultat tabloul, anume datat cu precizie: 25 ianuarie 1915, un apus de soare pe lacul Lemman. Un cer imens, marcat de tușe gîfite, probabil ca întrebările pe care pictorul i le mai adresa la acea oră. Orizontul foarte jos, perspectiva aproape plană, spațiul lacului marcat în vrăjmășie parcă, dur, prin linii culcate, premonitorii. E un peisaj de cotitură, cu totul deosebit față de descriptivismul de altădată al lui Hodler, el — fost ucenic al unui maestru de « vedute » — chemat să culmineze în viziuni halucinante. Oare e potrivită noțiunea? Halucinația e mai curînd domeniul unui Louis Soutter care, simțind cum îl invadează răul disperării, recurge la fantome pentru a-l exorciza. Efortul lui de conservare a integrității, observa Jean Starobinski cu prilejul unei mai vechi expoziții, poartă — stigmat al singurătății — amprenta glacialității. Nici vorbă de rece incommunicabilitate la Hodler. După ce a trecut pragul uimirii devastatoare din autoportretul, zls « cu trandafiri » din 1914, își regăsește echilibrul decis, răsfîrînt de autoportretul « cu veston verde » din 1917. Expresia pătrunzătoare a ochilor spune mulțumirea artistului Hodler de a fi beneficiat plenar de experiențele omului.

Să nu uit. Vizitatorilor expoziției de la Zürich li se oferea să vizioneze în completare un film (semi-documentar) pe tema raporturilor lui Hodler cu Valentina. Tenta psihanalitică scotea în evidență, odată mai mult, funcția terapeutică a Insolitului « Jurnal » ținut de pictor în lunile cît ea s-a stîns treptat, sub ochii săi. Și ochii săi au vorbit într-un sens care convertește alternativa « exterior » — « interior » într-o sinteză a dialogului cu semenii, cu lucrurile, cu universul.

Un tip de raporturi imperios necesar astăzi, cînd filnța se vede concurată și chiar depășită, uneori, de propriile descoperiri, bazat pe o accepție a calității, în care — cum pleda Marcel Raymond — fapta și contemplația să se armonizeze cu încredere.

La masa de lucru ►

@Asociația Ziariștilor Independenți din România





Făptură hermafrodită cu coroană (1520), simbol alchimic al totalității



« Philemon » — personaj imaginar pentru « dialogurile interioare »

Philemon este un personaj imaginar, un simbol al dialogurilor interioare. El este un personaj care apare în lucrările lui Jung, în special în « Dialogurile interioare ». Philemon este un personaj care este descris ca fiind un bărbat în vârstă, cu o barbă albă, care poartă o cămășă albă și o pălărie albă. El este descris ca fiind un personaj care este foarte înțelept și care are o înțelegere profundă a naturii umane. Philemon este un personaj care este foarte important în lucrările lui Jung, deoarece el reprezintă o parte esențială a structurii personalității umane.

Recipiente ale alchimistilor, în viziunea lui Jung, folosite pentru prepararea de substanțe în procesul iluminării sufletelor ►



Slobozirea puterii dragonului în închipulrea medievală (eliberarea sufletului de puterile obscure)

Schemă a structurii personalității, expresie pentru maxima realizare de sine ►

C. G. JUNG

SINELE ȘI LUMEA

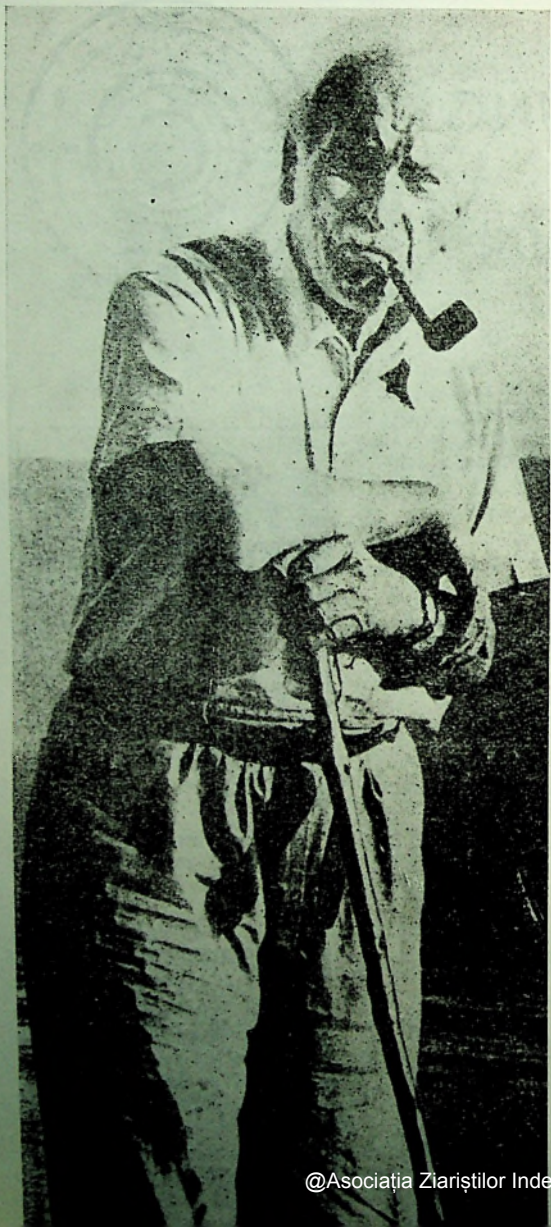


Amintiri, vise, reflecții

De la vis la mit

17 noțiuni-cheie
din vocabularul
lui C. G. Jung





CARL GUSTAV JUNG

ANCA OROVEANU

Scurt itinerar

Rare sînt personalitățile a căror viață este atît de constant, de consecvent orientată spre operă și a căror operă este în așa măsură o formă de manifestare a vieții; Jung ne face, el însuși, atenți la forța acestei corelații, atunci cînd vorbește despre autobiografia sa ca fiind « viața mea văzută în lumina cunoștințelor pe care le-am dobîndit în cursul activității mele /.../ Viața mea este, într-un anumit sens, chin-tesența a ceea ce am scris și nu invers. Ceea ce sînt și ceea ce scriu sînt una. Toate ideile și realizările mele sînt eu însumi. Astfel autobiografia nu este decît punctul pe i. »¹

Această relație inextricabilă dintre operă și destin uman, făcînd din individul care este receptacolul lor « un corp de diamant fără revărsare » — în cuvintele unuia dintre textele chinezești comentate de Jung² — configurează viața lui Jung, am îndrăzni să spunem, ca pe un simbol al operei sale; nu întîmplător, cînd la bătrînețe întreprinde să-și scrie autobiografia, constată că s-au șters din amintirea lui toate faptele, întîmplările care ar fi însemnat o « revărsare », că retrospectiv viața sa îi apare epurată de tot ce nu ține, prin fire ce nu pot fi tăiate, de ecloziunea individualității sale și transmutarea acesteia în operă.

¹ *Erinnerungen, Träume, Gedanken von C. G. Jung. Aufgezeichnet und herausgegeben von Aniela Jaffé* (1963), Water Verlag, 1982, p. 7—8.

² *Hui Ming Ching* (« Cartea conștiinței și a vieții ») comentată de Jung alături de « Secretul florii de aur » în Richard Wilhelm, C. G. Jung — *Das Geheimnis der Goldenen Blüte*, 1929

Revăzută prin prisma vieții, atât de prolixă, stufoasă sa operă își dezvăluie unitatea și coerența și cele două interpenetrate exemplifică în *actu* una din ideile diriguitoare ale psihologiei jungiene: « /.../ scopul dezvoltării psihice este sinele. Nu există evoluție liniară; nu există decât o circumambulație a sinelui. Dezvoltări uniforme există, cel mult, la început; mai târziu totul indică centrul »³. Așa cum viața sa e marcată de revelația procesului de individurare ca țel al dezvoltării umane și conținut ultim accesibil abordării psihologice, opera sa este, în proprii ei termeni, o « circumambulație », în care parcursurile se distanțează sau se apropie, dar vizează mereu o problematică unică. Abordând fenomene și experiențe care țin de zone atât de diverse, de eterogene ca psihopatologia, gnoza, alchimia, filosofia orientală, parapsihologia, farfuriile zburătoare, psihologia jungiană a lărgit imens domeniul propriu psihologiei. E în această extremă dilatare atât fascinația cât și riscul inerent ei. Fascinație datorată posibilității de a descrie și înțelege nu numai fenomenele psihologice, dar și pe cele propriu-zis spirituale, cu ajutorul unei chei unice — cea furnizată de psihologia adîncurilor —, ceea ce poate satisface în noi dorința unei configurări unitare, pornind de la o sursă unică, a multiplelor manifestări ale spiritului și vieții, sentimentul — reconfortant — că ele sînt susceptibile de o comprehensiune globală îndată ce le-am reperat Izvorul comun; riscul ca în această întreprindere psihologia să-și piardă specificitatea, să infuzeze fenomenele de care se ocupă lăsîndu-se debordată de ele sau, dimpotrivă, să impieteze asupra unor domenii care nu cad sub directa ei incidență, neglijîndu-le autonomia și privindu-le esențialmente ca pe niște proiecții psihologice. Un anumit « succes de public », o atracție mai puternică și mai generală decât cea prilejuită de psihanaliza freudiană, pe care psihologia lui Jung o exercită, se datorează fără îndoială faptului că ea s-a deschis, de o manieră mult mai directă și pornind de la presupuziții mult mai lesne de acceptat pentru profan, unei ample și uneori inedite (pitorești, exotice) problematice culturale. E incontestabil că mai puțin accentuatul tehnicism al vocabularului și conținutul conceptelor, dotarea cu dimensiune spirituală constitutivă a unora care în psihanaliza freudiană se refuzau unei astfel de reformulări, multiplicarea investigațiilor în domeniul mitologiei, istoriei religiilor, receptivitatea față de filosofia orientală și poate mai ales o regîndire pe plan metodologic care refuză ceea ce Jung numește « reducționismul » freudian, au făcut mult pentru a atenua sau neutraliza rezervele față de psihologia modernă în accepția sa jungiană; ele au provocat însă, în același timp și din multiple direcții, critici acerbe la adresa ei. Nu s-a petrecut astfel, propriu-zis, o pervertire a gîndirii freudiene. Revizuirea la care ea este supusă atunci cînd Jung îi recunoaște o « justețe limitată » nu e o simplă dilatare a cuprinderii unor concepte (cel de *libido*, cel de *inconștient colectiv*), o lărgire pornind de la aceleași premise; premisele însele devin altele. Percepînd această mutație, Freud dă socoteală de ea prin contrapunerea « dualismului » concepției sale « monismului » celei jungiene. Această distincție nu epuizează însă contrastul dintre cele două abordări; ea nu caracterizează decât formal specificitatea fiecăreia. S-ar putea formula acest contrast în termeni ca aceștia: antrepriza freudiană este, la toate nivelele, una de « demitizare »; cea a lui Jung, una de preservare, mai mult, de re-instaurare a mitului. Privită din acest unghi sexualitatea freudiană nu este doar un principiu explicativ; ea reprezintă, în sistemul său, cea mai brutală, definitivă formă de demitizare pe care Freud o poate concepe. Tot ce semnifică trebuie să aibă pentru Freud un început (și deci un sfîrșit) ireductibil și *dicibil*. Procesul de semnificare începe, demarează undeva, după cum, simetric, cel de interpretare înțelege

³ *Erläuterungen* . . , p. 200

în exercițiul său un punct terminus.⁴ Acest ceva prin care se declanșează semnificarea este o forță — în pofida lăbilității și multiplicității manifestărilor sale — concretă, reperabilă: *libido*. Idealmente demitizarea trebuie să atingă ceea ce am putea numi « gradul zero » al sensului; pentru sistemul freudian în ansamblul său acest grad zero este sexualitatea. Dar grade zero subsidiare sînt căutate, în « Totem și Tabu », pentru civilizație, sau în anii timpurii, prin ideea realității traumei originare, pentru istoria individuală. Un astfel de grad zero este vizat și în zona terminologică. Uzul metaforei, analogiei, al modelelor « didactice » e abundent prezent în scrierile lui Freud, dar el își îndeamnă constant cititorii să nu piardă din vedere caracterul metaforic al acestor descrieri; metafora e un expedient de moment, datorat faptului că psihanaliza se află în stadiul ei infantil. Dacă Freud vorbește, referindu-se la nomenclatura conceptelor psihanalitice, de « mitologia noastră », e pentru că vrea să marcheze astfel o insuficiență și nu o condiție definitorie; conceptele trebuie supuse unei de-metaforizări care o va semnala pe cea a proceselor psihice. La Jung, pe plan teoretic, metodologic, ca și în investigarea și explicarea nemijlocită a produselor psihice, metafora, analogia, parafraza constituie proceduri fundamentale. Nu se poate decît metaforiza sau, cum spune cu un preilej, parafraza: totul nu este decît parafrază și totuși se atinge astfel (sau — numai astfel) adevărul. Iată un pasaj tipic: « Postulatul de metodă pornind de la care psihologia tratează produsele inconștientului se formulează astfel: conținuturile de natură arhetipală sînt semne manifeste ale unor activități al căror sediu este inconștientul colectiv. Ele nu se raportează la nimic conștient în prezent sau trecut, ci la ceva "esențialmente inconștient" ». În ultimă analiză nu este deci posibil să afirmăm la ce se raportează ele. Orice interpretare trebuie necesarmente să se oprească la conjuncția "ca și cum". Sensul lor definitiv și fundamental poate fi parafrizat, dar nu descris. Trebuie însă spus că simplul fapt al parafrazei constituie un progres notabil în cunoașterea structurii preconștientului... »⁵ Dar nu este vorba aici numai de un postul de metodă, ci de o convingere existențială, o atitudine față de lume fundamental distinctă de cea freudiană. « Nu am putut fi niciodată de acord cu Freud că visul e o "fațadă" în spatele căreia stă ascuns sensul său, un sens deja cunoscut, dar în mod malițios, ca să spunem așa, sustras conștiinței. Pentru mine visele sînt Natură, care nu are nici o intenție de a ne înșela, ci exprimă ceva pe cît de bine poate, la fel cum planta crește sau animalul își caută hrana pe cît de bine pot. Ele nu vor să ne înșele ochii, dar ne putem înșela singuri pentru că ochii noștri nu văd departe. »⁶ Interpretarea jungiană este în consecință altfel orientată, ea vizează alte scopuri decît cea freudiană: aceasta este « cauzală », cea jungiană « teleologică », fundată pe o concepție a dinamismului psihic ca orientat spre viitor, « și nu un baraj de reflux »; ținta interpretării este pentru Freud de a « demasca », pentru Jung de a prezerva intact simbolul: noua lui interpretare nu le elimină pe celelalte, ci le include. A interpreta înseamnă pentru Jung, în ultimă instanță, a reformula simbolul transpunîndu-l pe plan etic.⁷ Aceste distincții se reflectă, desigur, și în atitudinea față de sarcinile terapiei și convingerile cu privire la țelul ei. Pentru Freud — constatativ, sceptic și pesimist — cura psihanalitică este, cum spune undeva, o educație în vederea resemnării: civilizația este așa; omul trebuie să învețe resemnarea; cura psihanalitică îl ajută să-și forjeze instrumentele în vederea acestui scop. Ii nevitabila indiscreție a psihanalistului se oprește

⁴ E, desigur, o afirmație care necesită nuanțări și textele freudiene le fac posibile; iar psihanaliza postfreudiană a regindit acest gen de probleme într-un mod care nu ar mai face posibil un asemenea comentariu.

⁵ *Zur Psychologie des Kind-Archetypus* (1940), *Gesammelte Werke*, vol. IX/1, 1976, p. 170

⁶ *Erinnerungen...*, p. 165—166

⁷ Textul « De la vis la mit », publicat în antologia de texte jungiene din acest număr, oferă un exemplu caracteristic pentru procedura sa interpretativă.

alci. Există în acest sens, și asta în pofida limesului preț atașat de Freud psihanalizei și exclusivismului intratabil cu care a promovat-o, o « modestie » proprie psihanalizei freudiene care pare absentă din analiza jungiană. Pentru Jung — critic, combativ și optimist — dacă civilizația este așa este pentru că a adoptat o cale greșită ; trebuie să-l revizuiți fundamentele în aceeași măsură în care ne modificăm noi înșine, vizînd o transformare în noi și lume care implică nimic mai puțin decît implantarea conținuturilor psihice în realitate. Psihanaliza freudiană este în mod declarat, programatic, o tehnică a adaptării ; psihologia jungiană este — și reiteratele eforturi ale lui Jung de a se sustrage acestor poveri, de a nega această acuzație, nu o privează de această dimensiune — o tehnică a salvării⁸. Într-un mod mai decis decît psihanaliza freudiană, psihologia adîncurilor debordă limitele psihopatologiei. Vizînd ca țel suprem pentru om individuarea, Jung consfințește această debordare, căci e vorba de o țintă valabilă pentru orice om (chiar dacă nu oricine e capabil de ea și chiar dacă dreptul la ea trebuie cîștigat și scump plătit), de suprema obligație morală. Această debordare este de altfel facilitată de evidenta destabilizare, de la Freud încoace, a conceptului de normalitate. Or, «numai un bolnav poate fi însănătoșit, un inadapdat sau un instabil nu poate fi decît convins. Vedem atunci apărînd o primejdie considerabilă : ca tratamentul bolnavului (fără voia doctorului, desigur) — departe de a ajunge la soluționarea unor tulburări precise — să se reducă la reorganizarea universului său în funcție de interpretarea psihanalitică.»⁹ Cura analitică tinde, cu alte cuvinte, să se încheie cu o conversiune. Această tendință, doar implicită în psihanaliza lui Freud, a suferit o accentuare la post-freudieni, inclusiv la Jung. Jung vorbește cel puțin o dată despre analiză ca despre un ritual inițiativ. Comentînd, într-o conferință, simbolismul universal al botezului prin apă, «cu toate primejdii pe care le comportă de a te îneca, de a fi devorat», el adaugă : «în zilele noastre, în locul mării și leviatanului, analiza e cea care s-a revelat tot atît de primejdioasă. Te cufunzi în apă, faci cunoștință cu leviatanul și această aventură devine o sursă de regenerare sau distrugere.»¹⁰ Caracterul de experiență inițiativă și regenerativă deplasează, pentru psihologia adîncurilor, problema adevărului. «A truth is a truth when it works»,¹¹ afirmă Jung într-o scrisoare. Proba care face o teorie acceptabilă nu este «adevărul» ei — de altfel, prin definiție, inaccesibil — ci eficacitatea ei. Dar e poate vorba nu atît de o eficacitate terapeutică în sensul curent al termenului, ci de ceva de ordinul unei «eficacități simbolice», unei tentative de a dota cu sens experiența, de a converti în sens. Nu știm dacă acesta este *Sensul* ; dar este unul, care pentru moment e satisfăcător și «salvator» din punct de vedere intelectual și afectiv. De altfel, «teoria e importantă pentru știință ; în practică s-ar putea aplica tot atâtea teorii cîtî indivizi există. Dacă sînteți sinceri, veți propovădui propria voastră evanghelie, chiar dacă nu o știți. Dacă aveți dreptate, asta va fi suficient de exact. Dacă vă înșelați, orice teorie, fie ea și cea mai bună, va fi falsă.»¹² Sarcina terapiei nu este pentru Jung aceea de a dezvălui cauzele îndepărtate ale stării psihice actuale, permițînd astfel pacientului să-și depășească criza prin asumarea propriei sale istorii ; ea este aceea de a facilita reperarea și asista dezvoltarea în pacient a mitului său propriu. Moșînd în el geneza unui *homo totus*, «ascuns și încă nemanifestat, care este însă în același timp omul mai vast și omul

⁸ Firește, nici una din ele nu este inocentă. «Modestia» intențiilor freudiene presupune și ea o anumită reprezentare ideală cu privire la om, la societate și s-a spus îndeajuns cît de limitată e această reprezentare, care tinde să absolutizeze și permanentizeze un model social și uman reperabil într-un moment istoric concret și avînd o localizare geografică precisă.

⁹ Claude Lévy-Strauss — *Le sorcier et sa magie*, în *Anthropologie structurale*, Paris 1958, p. 202

¹⁰ Conferință despre Yoga Kundalini, 12 octombrie 1932, în engleză, în cadrul «Visions Semînar» (Spring 1975), *Cahiers de l'Herne*, număr special C. G. Jung, Ed. de l'Herne 1984, p. 214

¹¹ Scrisoare către R. Löy, 1913, apud Susanne Kacierek-Debord — *Jung analyste*, *Cahiers de l'Herne*.

¹² Răspunsuri la întrebări despre Freud (Spring 1968), *Cahiers de l'Herne*, p. 33

estetic; ceea ce ar risca să cadă în desuetudine pe plan științific, sau ceea ce își va dizolva, poate, odată, substanța mitologică, devenind în întregime știință, păstrează astfel o încărcătură vitală care îi prezervă energia semnificantă. E poate de aceea steril, neprofitabil, să continuăm să ne interogăm cu privire la statutul științific al psihologiei jungiene. Ea își propune să formuleze pentru omul modern un mit înăuntrul căruia el să poată trăi și să se poată înțelege. « Necesitatea unei elaborări mitice este satisfăcută, spune Jung, când conturăm o viziune asupra lumii care izvorăște din totalitatea noastră psihică, din cooperarea dintre conștiință și inconștient. Lipsa de sens inhibă plinătatea vieții și e de aceea echivalentă bolii. Dotarea cu sens face suportabile multe lucruri — poate totul. Nici o știință nu va înlocui vreodată mitul și nici un mit nu se poate constitui pornind de la vreo știință. »¹⁸

Vorbem de un pronunțat caracter estetic al operei lui Jung. Dar el a resimțit, nu o dată, un foarte precis *Drang zur Gestaltung*, al cărui rezultat sînt desenele de mandale, sculpturile, Turnul de la Bollingen. Citim în autobiografie: « /.../ de fiecare dată, în viața mea ulterioară, cînd mi se întîmpla să mă aflu în fața unui zid fără ieșire, am pictat o pictură sau am cioplit o piatră. Fiecare experiență de acest fel s-a dovedit a fi un *rite d'entrée* pentru ideile și operele care îi urmau imediat. »¹⁹ Iar ceva mai departe, referindu-se la « confruntările » sale cu Inconștientul: « Știința mea era singura cale prin care mă puteam extrage din acest haos. Am încercat cu mare grijă să înțeleg fiecare imagine, fiecare conținut al inventarului meu psihice și să le clarific științific — atît cît îmi era cu putință — și, mai presus de orice, să le realizez în viața reală. Asta e ceea ce neglijam de obicei să facem. Permiteam imaginilor să se ivească, ne interogăm poate cu privirile la ele și asta e tot. Nu ne obosem să le înțelegem și cu atît mai pușin să tragem concluzii de ordin etic din ele. »²⁰ E aici o gradație: punerea în formă « artistică » a imaginilor izvorînd din inconștient e doar un prim stadiu de obiectivare, o primă tentativă de a « găsi imaginile ascunse în emoții » — indispensabilă — căci a nu face această operație de extragere înseamnă a risca să fii copleșit de inconștient, alunecînd, inexorabil, spre nevroză. Dar e un stadiu insuficient; imaginile astfel extrase și fixate necesită încă o retraducere — în limba lui științei — și, mai ales, o punere în aplicare, o trăire efectivă a învățămintelor lor. Artă nu face asta; ea rămîne, în acest sens, o iluzie. Cînd, într-o conversație cu « anima » sa, aceasta îi spune insistent lui Jung că ceea ce face el nu este știință, ci artă, această afirmație suscită în el rezistențe invincibile, căci « dacă aș fi luat aceste fantezii ale inconștientului drept artă, ele n-ar fi avut mai multă autoritate decît percepțiile vizuale, ca și cum aș fi privit un film. N-aș fi resimțit nici o obligație morală față de ele ». ²¹ Toate acestea ne spun ceva despre poziția lui Jung față de artă; el pare să împărtășească atitudinea reverent-condescendentă a lui Freud față de artiști. Artiștii sînt purtătorii unei intuiții de o profunzime incomparabilă, « primii care ghicesc misterioasele curente care își croiesc drum în obscuritate și le exprimă, pe cît de bine pot, în simboluri grăitoare pentru noi. Ei fac cunoscute, asemeni unor adevărați profeți, tresăririle inconștientului colectiv /.../ care trebuie în timp, inevitabil, să iasă la suprafață ca fenomene colective »;²² dar ei sînt deținătorii unei cunoașteri pe care nu o stăpînesc, ei fac fără a ști ce fac, sînt guri prin care se rostește ceva ce îl depășește și caracterul involuntar al clarviziunii lor îi descalifică. ²³ Dacă

¹⁸ *Erinnerungen...*, p. 343

¹⁹ *Ibid.*, p. 178

²⁰ *Ibid.*, p. 196

²¹ *Ibid.*, p. 190

²² *Psychologische Typen* (1922). Ed. engleză: *Psychological Types*, Collected Works, VI, 1971, p. 190

²³ « Omule », citează undeva Jung din evanghelia apocrifă a lui Luca, « dacă știi ce faci ești binecuvîntat, dar dacă nu știi ești blestemat și unul care încalcă legea. »

« nu ne putem permite să fim indiferenți față de poezii de vreme ce în cele mai importante dintre operele lor, în cele mai adânci dintre inspirațiile lor ei crează din înseși adâncimile înconștientului colectiv, rostind cu voce tare ceea ce alții doar visează », nu e mai puțin adevărat, crede Jung, că ei nu fac astfel decât « să forjeze un simbol care le prilejuiește delectare estetică, fără a avea conștiința adevăratului său înțeles. Aș fi ultimul care să conteste influența educativă a poeziilor și gânditorilor asupra propriei lor generații și celor următoare, dar îmi pare că această influență constă esențialmente în a spune mai clar și mai răsunător ceea ce toți oamenii știu, și doar în măsura în care exprimă această "cunoaștere" universală sînt ei capabili de un efect educativ sau de seducție »²⁴. Ceea ce descalifică artistul este însă valabil, s'ar părea — și acest lucru atenuează impresia că asupra artei ar plana suspiciunea ilegimității — și pentru omul de știință : « Nu sîntem autorii ideilor noastre, ci doar purtătorii lor de cuvînt, ele sînt mai degrabă cele care ne modelează /.../ fiecare dintre noi nu poartă torța decît o bucată de drum, pentru ca apoi un altul să o preia »²⁵.

Dacă atitudinea ambivalentă față de artă și convingerea că artistul e jucat de forțe care îl depășesc nu e departe de cea freudiană, ceea ce îl desparte, și aici, pe Jung de predecesorul său este, ca să spunem așa, de notorietate publică : ancorarea procesului creator în a tuturor proceselor psihice) la Freud în înconștientul personal, în timp ce la Jung creația artistică este explicată — și valoarea ei este fundată — prin recursul la înconștientul colectiv și arhetipuri. Breșa pe care psihanaliza freudiană o deschide între individual și colectiv este astupată; Freud este depășit pentru că ceea ce se reactualizează, se retrăiește — și nu numai prin artă — nu mai este măruntă și insignifianta istorie personală, ci aceea, milenară, a umanității; nu tentativele nefinalizate ale configurării unui simbolism personal, ci acele formulări simbolice care au devenit parte componentă a culturii. Psihologia jungiană este astfel în măsură să asigure « de la sine » suportul necesar caracterului de universalitate al simbolului artistic, ceea ce necesită un parcurs mai ocolit în psihanaliza freudiană. Din perspectiva ei împrejurarea personală, fie ea de o extremă gravitate, acuitate pentru individ, este irrelevantă pentru umanitate cîtă vreme nu se descoperă, în propriile adîncuri, apartenența ei la o structură, o formă — și deci o experiență — general-umană și cîtă vreme nu se produce iluminarea, « mîntuirea » a ceea ce e iremediabil personal prin ceea ce aparține umanității întregi.

Se poate spune, de asemenea, că psihanaliza freudiană aplicată artei se ocupă de motivații, în timp ce psihologia jungiană se ocupă de sensuri; că primele fac parte din antecedentele operei de artă, din ceea ce o leagă de ceea ce ea nu este, sau nu este încă, în timp ce ultimele sînt purtate de operă și accesibile doar prin ea. Am putea deci fi în consens cu Jung atunci cînd afirmă că prin investigațiile psihanalitice « nu se cîștigă nimic în comprehensiunea operei de artă », dar e o afirmație mai dificil de menținut cu privire la ceea ce evidențiază în ea abordarea de tip jungian. Fie că e vorba de reconstituirea unui înconștient personal sau al unuia colectiv ca substrat, incitaje sau conținut al operei, ambele demersuri ne duc însă către o zonă în care specificitatea artei se pierde. A ține ca această specificitate să subziste, să reziste interpretării, e poate o prejudecată a omului modern; pentru cel tradițional era cu siguranță, chiar dacă în mod tacit, într-un fel de la sine înțeles că arta are valoare în măsura în care provine dintr-un dincoace și poartă către un dincolo, conține și vizează valori care o depășesc. Ceea ce se poate reproșa abordărilor de tip psihologic, indiferent de orientarea lor, este că țintind către unele dintre aceste valori ratează calea prin care ele se afirmă. Jung învinuiește analiza freudiană că aduce

²⁴ *Psychologische Typen*, p. 191

²⁵ Apud Helene Klierer — *Le problème religieux dans l'oeuvre de Jung*, Cahiers de l'Hermès, p. 262

faptul artistic pe un retencomun altor fapte psihice. Pe un alt plan analiza jungiană nu face însă ceva radical diferit. E probabil inutil să așteptăm de la investigațiile psihologice depășirea acestor limite; ceea ce cade sub incidența lor nu poate fi (cum ău grijă să sublinieze, în repetate rânduri, atât Jung cât și Freud) decât ceea ce are o conexiune cu zona psihologicului. Ceea ce constituie, în ambele cazuri, o problemă este felul în care se produce transformarea unui fapt psihic în fapt cultural. Pentru unii dintre exegeții lui Jung psihologia sa nu suscită această problemă, ci o rezolvă. Introducerea conceptului de inconștient colectiv ar oferi o soluție de continuitate nu numai pentru trecerea de la individual la colectiv, ci și pentru cea de la psihic la social.²⁸ Anumite dificultăți rezistă, îmi pare, unui tratament atât de expeditiv. Câtă vreme sînt pur psihice, faptele psihice nu au persistență; dar un fapt cultural are una, dincolo de memoria individuală sau colectivă, inconștientă sau conștientă. Jung spune, e adevărat, în repetate rânduri, că inconștientul în sine nu e susceptibil de investigare; nu se pot investiga decât manifestările lui și cele de care se ocupă Jung nu sînt doar impalpabile fantasmе, viziuni, vise, ci și mituri, credințe religioase, opere literare și artistice. Consistența, sensul, valoarea acestora nu este însă dată de caracterul lor de organizări stabile, de ivirea lor, ca entități concret existente, în lume — acesta e doar aspectul care ne permite să le studiem — ci de aptitudinea lor de a se dizolva în favoarea structurilor și conținuturilor arhetipale ale căror manifestări sînt. Existența arhetipurilor este, susține Jung, imposibil de demonstrat atfel decât « prin mijlocirea operelor de artă perfecte »; dar perfecțiunea — « opacitatea » lor — este în același timp transparența, eclipsa lor ca opere. Ele tind să împrumute de la fenomenele psihice aceeași fragilitate, impermanență, discontinuitate, am spune aceeași reversibilitate: ele pot fi sau nu. Ceea ce le ferește în sistemul jungian de această indecizie existențială e referința la structuri subterane care, ele, sînt permanente, oricît de fugitive, de trecătoare ar fi actualizările lor. Nu e vorba atît de persistența, durata lor fizică, cît de ceea ce le afirmă ca posibilități realizate, ca virtualități actualizate, presupunînd opțiuni și excluderi. În psihologia jungiană se dă socoteală de acest proces prin ideea alternanței istorice a structurilor arhetipale și a relației de compensare care leagă inconștientul de conștiință. E o ipoteză atrăgătoare și care explică, cel puțin în parte — chiar dacă într-un mod adesea supărător de sumar — modificările semnificative de viziune în evoluția unei civilizații, ceea ce ea promovează sau suprimă. Explicații de acest tip par să nu ia în considerare transformarea calitativă pe care o suferă o formațiune psihică atunci cînd ea devine fapt cultural, « căzînd » astfel în istorie. Faptele psihice n-au istorie, decât poate înăuntrul unei vieți individuale pentru care pot juca, într-adevăr, un rol formator. Faptele culturale au însă una și acest lucru deplasează radical planul lor de existență, modifică inevitabil raporturile lor cu diversele nivele ale psihicului. Ele au o istorie a lor care nu poate fi în întregime privită ca efect al dialecticii conștiință-inconștient; aceasta referă cu privire la esențe, despre care nu se pot spune prea multe fără a ajunge la platitudini. Faptele culturale intră în istorie, cum desigur se subînțelege la Jung, în măsura în care sînt exprimate, formulate. Dar această

²⁸ Pentru Gilbert Durand, de pildă, « ceea ce poate explica osmoza colectivului și psihismul este postulatul conform căruia ele aparțin unei aceleiași ordini, adică unei aceleiași substanțe, unul *unus mundus* care șteargă odată pentru totdeauna ceura istorică și entnocentrică dintre psihologie și sociologie. Este noțiunea de *psihoid* /.../ teren de joncțiune între *psyche* dătătoare de sens și lumea exteroară, fizică desigur, dar și socială, civică. Desigur această noțiune, ca și cea de Inconștient colectiv, prilejuiește numeroase echivocuri și s-ar putea crede că ea accentuează în și mai mare măsură panpsihismul psihanalitic. Nicidecum, mai degrabă dimpotrivă ! Prin această noțiune Jung de-psihologizează, dacă se poate spune astfel, *psyche*: ea nu mai este un fenomen subiectiv, închis în machina devenirii a unui libido domestic; ea debordă visele, fantasmеle noastre, pentru că manifestă un acord care transcende localizarea sau cauzalitatea ». Jung, *la psyche et la cité*, Cahiers de L'Herne, p. 451

exprimare face mai mult decât să le scoată pur și simplu din interioritatea unui psihic. Ceea ce deosebește un artist de cineva care se exprimă ocazional sub presiunea unei nevoi psihice imperioase — fie acel cineva Jung — este, măcar într-o măsură, dar care e, poate, decisivă, inserția lui într-o tradiție specifică — cea a artei pe care o practică — și această inserție face ca opera lui să nu fie niciodată pură și simplă expresie de sine.

L-am putea înțelege — și aproba — pe Jung, reformulându-i astfel concepția despre artă: nu este fapt cultural ceea ce încetează să fie și fapt psihologic (și, poate, ceea ce nu a început prin a fi fapt psihologic), ceea ce și-a pierdut profunda înrădăcinare în psihicul uman. Invers însă, calitatea de fapt psihic nu e suficientă pentru a conferi statutul de fapt cultural, chiar dacă produsul psihic e de natură să evidențieze omniprezența, valabilitatea general-umană a unei expresii; structurile de tip *mandala* pictate de pacienții lui Jung, deși de incontestabil interes pentru psihologi, sau pentru omul cultivat în genere, sînt dincoace de artă; asemenea producții sînt, pentru a uza de distincții jungiene, simptomatice fără a fi simbolice, chiar dacă îndeplinesc o funcție simbolică pentru individul care le elaborează. Criteriul relevanței psihologice este cu siguranță unul necesar — el garantează și face simțită prezența unui nex existențial între individ și operele sale — dar nu și suficient, pentru a hotărî cu privire la statutul artistic al unei forme.

Jung povestește, într-una din scrierile sale, un mic basm, o pildă în mai multe privințe instructivă pentru înțelegerea concepțiilor lui, cu atât mai instructivă cu cît caracterul său « autobiografic » e net perceptibil: « A fost odată un bătrîn ciudat care trăia într-o peșteră în care se refugiase pentru a scăpa de zgomotul satului. Avea faimă de vrăjitor și de aceea avea discipoli care sperau să învețe de la el arta vrăjitoriei. Dar el nici nu se gîdea la așa ceva. Nu căuta decât să învețe ceea ce nu știa, dar — era sigur de asta — se întimpla mereu. După ce a meditat îndelung la ceea ce se află dincolo de meditație, n-a văzut altă scăpare din impasul său decât să ia o bucată de cretă roșie și să deseneze tot felul de figuri pe zidurile peșterii sale, pentru a afla ceea ce nu știa cum ar putea să arate. După multe încercări desenă un cerc. "Așa e bine", simți el, "și acum un pătrat în interiorul lui!", ceea ce făcu desenul și mai bun. Discipolii săi erau curioși, dar tot ce puteau observa era că bătrînul pune ceva la cale și ar fi dat orice să știe ce făcea el. Dar cînd îl întrebară: "Ce faci acolo?", el nu le răspunse nimic. Atunci descoperiră figurile de pe ziduri și spuseră: "Asta e l" și începură toți să le imite. Dar făcînd asta răsturnară, fără să observe, întreg procesul pe capul în jos; au anticipat rezultatul, în speranța de a face să se repete procesul care a dus la el. Așa s-a întîmplat atunci și așa se întîmplă și astăzi. »²⁷

Pentru a fi viu și pentru a fi resimțit ca viu simbolul trebuie să albească individul ca teren de formare. În acest sens (și în acest sens doar?) este el individual. Dar pentru a fi simbol, pentru a avea acest statut, el trebuie să capete o valabilitate supra-personală, să fie instituționalizat ca simbol pentru o comunitate umană. Instituționalizarea fixează simbolul în exterioritatea lui față de individ care, în acest caz, nu îl « crează », ci îl animă. Dar ea este, poate, primul pas către dezafectarea, moartea simbolului ca simbol viu. Simbolul apare astfel ca o formație extrem de fragilă, a cărui natură este, nu numai într-un singur sens, paradoxală; paradoxal, între altele, este felul în care mijlocește el între individual și colectiv. Cîtă vreme individul singur este terenul său, el nu este încă simbol; cînd este abordat din exterior, ca o entitate obiectivă la care o colectivitate poate recurge, el începe să nu mai fie simbol, să-și

²⁷ Über Wiedergeburt, în *Gestaltungen des Unbewussten* (1950). Ed. engleză: *Four Archetypes*, Routledge and Kegan Paul, London 1974, p. 63—64

piardă acest caracter. Mica poveste exemplară de mai sus este desigur menită să demonstreze necesitatea unei trăiri interioare, pe cont propriu, a simbolului și faptul că el este întotdeauna creația unui individ « ales »; dar ea ne spune în același timp că simbolul își dobîndește statutul propriu doar atunci cînd o comunitate recunoaște în el prezența unui sens fundamental pentru ea, expropriind individul creator de progenitura sa. Acesta e aspectul absent în relația dintre elaborările simbolice individuale și comunitate în epoca noastră. De aceea faptul că un proces psihic are ca rezultat elaborarea unor figuri comparabile — sau întru totul asemănătoare — celor mitice nu e suficient pentru a le înstitui ca simboluri. Calitatea de a fi corelate nu cu un inconștient personal, ci cu unul colectiv, de a nu fi, prin structura lor, personale, nu le dezbară totuși de caracterul lor într-un anumit sens privat. Ele pot fi, cu alte cuvinte, « salvatoare » numai pe plan individual. Această salvare nu poate (nu mai poate) fi împărtășită, făcută bun comun. E reconfortant, consolator și uneori în sens propriu salvator să îți înțiești în tine însuși întreaga umanitate. Dar această întâlnire rămîne fără real corespondent în viața comunității. Re-mitizarea universului nu e posibilă și de aceea retrăirea mitului nu poate fi decît punctuală, fragmentară, în ultimă instanță, trebuie spus din nou, personală. Arta rămîne, poate, singurul domeniu în care procesul de simbolizare dobîndește încă, ocazional, adeziunea altora și permite participarea unei comunități — fie ea și restrînsă — la simbol.

Evoluția artei europene ne-a învățat să identificăm creația cu noutatea absolută, să acordăm un preț imens și indiscutabil originalității; imaginea artistului creator în sensul plin al termenului (creator *ex nihilo*, așa cum pentru omul tradițional numai Divinitatea putea fi) rezistă cu tenacitate tentativelor de a o contracara. Pentru o asemenea concepție, care vede în creație forma supremă a libertății, îngustul determinism freudian e dificil acceptabil. Psihologia jungiană amplifică sfera de referință, dar pare să implice aceeași lipsă de libertate: « Nu există reprezentări înăscute, ci posibilități înăscute de reprezentare, care limitează definitiv fantezia cea mai îndrăznească, un fel de idei *a priori* a căror existență este însă imposibil de demonstrat înafara experienței. »²⁸ Arta modernă și contemporană s-a lăsat ocazional inspirată de psihologia jungiană, ca și de cea freudiană, ingenindu-se însă, cel mai adesea, să ignore acest mesaj. Dar dacă pentru Freud « a aduce o știrbire determinismului universal fie și într-un singur punct înseamnă a zgudui întreaga concepție științifică a lumii », ²⁹ Jung propune, prin conceptul de sincronicitate, o viziune a lumii și vieții psihice de cu totul altă natură, caracterizată de el prin formula « ordine acauzală ». Vîzînd cuprînderea a ceea ce nici cauzalitatea, nici legile statistice nu iau în considerare — excepția, singularul, cazul unic — conceptul de sincronicitate (și cel de ordine acauzală care îi este strîns conexat) este înțeles ca o echivalență a proceselor fizice și psihice « cînd observatorul se află în poziția fericită de a fi capabil să recunoască *tertium comparationis*. »³⁰ Acest *tertium comparationis* este sensul. Introducerea conceptului de sincronicitate oferă un cadru mai cuprînzător și o formulare mai sofisticată a ideii corespondenței microcosm-macrocosm; ea prilejuiește în același timp o reformulare a problematicii arhetipului, înțeles în acest context ca *tertium comparationis* în cadrul unor echivalențe întîmplătoare. « Echivalențele arhetipale sînt contingente în raport cu determinarea cauzală, ceea ce înseamnă că între ele și procesele cauzale nu există relații care să se conformeze

²⁸ Psihologia analitică în raporturile sale cu opera poetică, în *Wissen und Leben* (1922). Ed. franceză: *Essais de psychologie analytique*, 1931, p. 141.

²⁹ *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1917). Ed. franceză: *Introduction à la psychanalyse*, Payot, 1967, p. 17-18.

³⁰ *Synchronizität als ein akauzaler Prinzip Zusammenhänge* (1952). Ed. engleză: *Synchronicity. An Acausal Connecting Principle*, Routledge and Kegan Paul, 1972, p. 139.

legii. Ele par, în consecință, să reprezinte un caz special de indeterminare sau întîmpiere. »³¹ Pentru un intelect educat în spiritul credinței în puterea suverană a cauzalității poate părea de neînchipuit faptul că evenimente acauzale există; « dar dacă ele există, atunci trebuie să le privim ca pe *acte creatoare*, ca pe continua creație a unei structuri care există dintru eternitate, se repetă sporadic și nu poate fi derivată din nici un antecedent cunoscut. / . . / Îmi pare necesară introducerea, alături de spațiu, timp și cauzalitate, a unei categorii care ne permite nu numai să înțelegem evenimentele sincroniste ca pe o clasă specială de evenimente naturale, dar ia în considerare contingentul, în parte ca pe un factor universal, existînd dintotdeauna, în parte ca pe suma a nenumărate acte creatoare individuale care se produc în timp. »³² Actele creatoare la care se referă Jung aici nu sînt, în sens specific, actele creatoare artistice; extinderea în această sferă a conceptului de sincronicitate pare însă autorizată de unele aluzii. Arta ar fi, din această perspectivă, un « scurt-circuit » prin care ceea ce e absolut singular, individualul în sensul său cel mai pregnant, unicitatea ireductibilă la regulă și lege și de aceea incomprehensibilă, imposibil de absorbit în experiență, de « trăit », este pusă în legătură cu universalul, eternul, permanentul — o uniune paradoxală³³ în care prospețimea incomparabilă a efemerului dobîndește sens și se instalează în existență prin conexiunea cu atemporalul.

Circumspect față de arta modernă, dacă nu (ca și Freud) ostil ei, Jung n-ar fi poate dispus să recunoască existența unei convergențe între gîndirea sa și cea a unor artiști contemporani. « Ordinea acauzală » nu are ecouri doar în știință,³⁴ ci și în arta contemporană, în concepții precum cele ale lui Cage, Rauschenberg și, mai devreme, ale celui de la care ambii se revendică, Duchamp (șilista poate fi, desigur, mult lărgită). Duchamp (tot atît de interesat de tehnicile hazardului pe cît este Jung de cele manice și, poate, din motive înrudite) ar aproba fără îndoială, ca și urmașii săi, o viziune conform căreia « unul și același sens (transcendent) s-ar putea manifesta simultan în *psyche* umană și în aranjamentul unui eveniment exterior și independent »³⁵ și care întreține ipoteza existenței unui sens în afara psihicului. Căci prin artiști ca aceștia își face loc în artă o atitudine — și o procedură — care refuză să forțeze, să impună sens lumii, care renunță la orgoliul Facerii și se mulțumește, adresînd lumii o atenție plină de receptivă vigilență, să introducă condiții pe cît de laxe posibil, pe cît de puțin constrictive posibil, mijlocind — și nu instituiind — apariția fortuită a unui sens care să lege pentru o clipă o *psyche* umană de o înălțătură de fapte fizice. Dar dacă, înfrîngîndu-i prejudecățile, intuiția, pătrunderea, l-ar face să le înțeleagă și prețuiască demersul (așa cum înfrîngîndu-i antipatia l-au făcut să-l înțeleagă și prețuiască pe Joyce), Jung nu l-ar urma, cu siguranță, în ceea ce poate însemna, în acest comportament, o formă de abdicare de la îndatorirea de a conferi sens lumii. « Lumea în care sîntem născuți e brutală și crudă și în același timp divină de frumoasă ». spune Jung în finalul autobiografiei sale; « Viața este — sau are — sens sau lipsă de sens. Nutresc speranța plină de îngrîjorare că sensul va predomină și va câștiga bătălia. »³⁶

³¹ Ibid., p. 137.

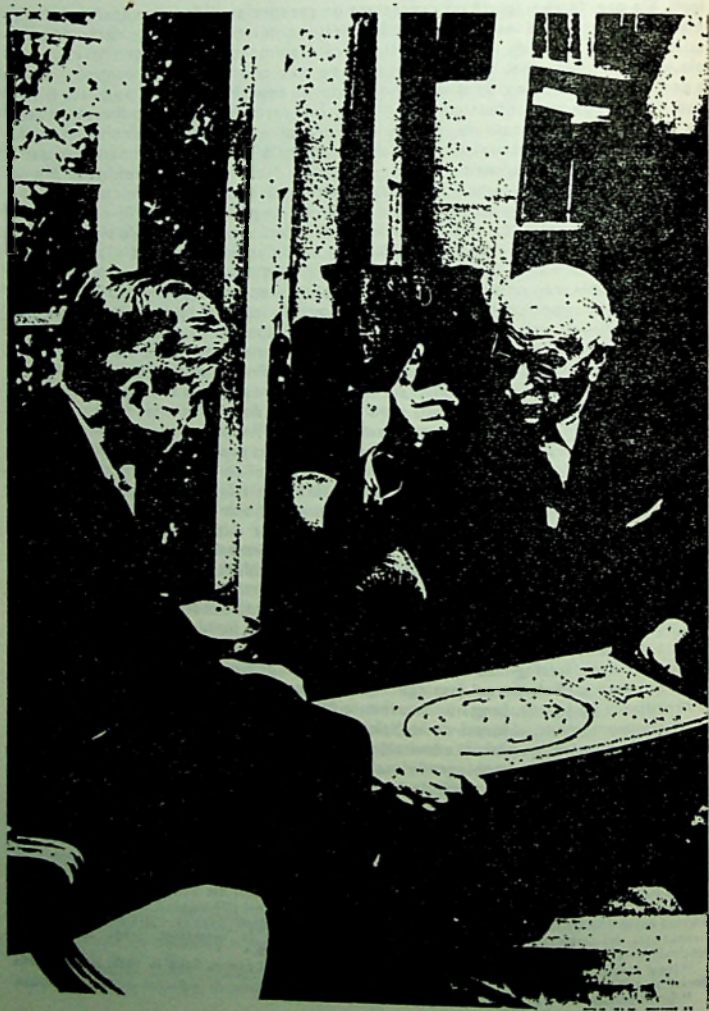
³² Ibid., p. 142, 143

³³ « Paradoxul, oricît de straniu ar părea acest lucru, este unul din bunurile noastre spirituale supreme, în timp ce uniformitatea de semnificații este semnul unei slăbiciuni. / . . / numai paradoxul se arată capabil să îmbrățișeze, fie și aproximativ, plinătudinea vieții. Ceea ce e fără ambiguitate, fără contradicție, nu sesizează decît un aspect al lucrurilor și e, în consecință, înapt să exprime inestimabilul și indelicibilul. » *Psychologie und Alchimie*, p. 21 — 22.

³⁴ Jung a colaborat de altfel cu Wolfgang Pauli, premiul Nobel pentru fizică în 1945, la elaborarea teoriei sincronicității.

³⁵ *Synchronicität*, . . . , p. 91

³⁶ *Erinnerungen*, . . . , p. 360



În dialog cu istoricul de artă Herbert Read
@Asociația Ziariștilor Independenți din România

Proba viselor

Carl Gustav Jung și tradiția oneirocritică

A fost nevoie de forța imperativă a unei nașteri sub constelația Leului, de ambiția bine cumpănită a Elveției și de o viață de familie ostentativ burgheză, pentru ca preocupările lui Jung să fie, pentru ceilalți, tolerabile. El însuși își căuta, de altfel, în lumea din jur, asemenea repere ferme, de teamă să nu ajungă, ca Nietzsche, « o frunză minată în voie de briza spiritului »¹. Curajul lui Jung mergea, în definitiv, din punctul de vedere al simțului comun, pînă la smînteală: el își luase ca obiect de studiu tot ce pare mai inactual și mai inevident: materia vaporosă și secretă a viselor, psihismul nemărturisit al unei umanități care s-a dezvățat să-și mai adulmece umbra. Astăzi încă, se mai aud glasuri ale stuporii: acela al lui H. H. Balmer de pildă, după care, într-o carte cum este autobiografia lui Jung (*Amintiri, vise, gînduri*), « totul e de neînțeles »². Firește, începutul — pentru lumea modernă — îl făcuse Freud. El riscase, poate — în imediat — mai mult. În idee însă, riscurile lui Jung sînt mai grave: infinit mai articulat și mai nuanțat decît predecesorul său, el nu propunea mediilor academice doar o nouă terapeutică, oricît de insolită, ci o nouă imagine a lumii, de natură să arunce în aer toate comoditățile celei vechi. Psihanaliza lui Freud rămîne, în fond, un capitol de *patologie medicală*³, chiar dacă Freud însuși și, mai ales, o serie de discipoli, caută să infereze, uneori, către o antropologie. Jung are, de la bun început, un cu totul alt amplasament: el aspiră la o *teorie a normalității*: nu se ocupă de « cazuri », ci de legi. Și știe că, tocmai prin această orientare a sa, se desparte de colegul său vienez: « Eu vreau, dimpotrivă, să înțeleg omul din perspectiva sănătății sale, ba chiar să-l eliberez pe cel bolnav de acea psihologie pe care o întruchiează fiecare pagină a operei lui Freud »⁴.

O asemenea divergență de atitudine duce, inevitabil, la divergență doctrinară și metodologică. Pentru Freud, visul e o manifestare esențială (și neglijată) a vieții sufletești, un simptom (nevrotic)⁵, rezultînd din nevoia de satisfacere (halucinatorie) a unei dorințe refulate. Fie că vorbește despre « preconștient », sau despre « Inconștient »⁶, Freud se complăce, sistematic, în limitele unei « sub-lumi », adică ale unei lumi anexe, periferice, *reziduale*. Visul e un tertip, o manevră ipocrită, decisă la nivel subliminal, pentru a proteja obiceiurile, prezumțiile și prejudecățile conștiente. Altfel se prezintă lucrurile la Jung: el nu vede, în vis, decît « auto-reprezentarea, spontană și simbolică » a unui conținut inconștient dat⁷. Cu alte cuvinte, Jung nu la visul drept o soluție de camuflaj, drept o formulă care exprimă mai curînd pentru a nu exprima, pentru a ascunde; el socotește că visul spune exact ceea ce spune, că limbajul lui e *direct*, chiar dacă greu accesibil. Visul e, în genere, indescifrabil, nu întrucît e viclean, ci întrucît utilizează o limbă pe care nu o cunoaștem. Prin

urmare, a interpreta un vis nu înseamnă « a de-construi » o Intrigă subterană, ci a te familiariza cu un vocabular uitat. « N-am putut da niciodată dreptate lui Freud — spune Jung — cum că visul ar fi o « fațadă » îndărătul căreia se ascunde sensul; un sens care e dinainte știut, dar de care conștiința e — ca să zicem așa — în mod malițios ferită. Pentru mine visele sînt *natură* (s.m.—A.P.), lipsită de orice intenție de înșelăciune: ele spun cum pot mai bine ceea ce au de spus, la fel cum plantele care cresc, sau animalele care își caută hrana, o fac cum pot mai bine. »⁸ Sau, în alt loc: « Visele (...) sînt fenomene naturale, care nu sînt nimic altceva decît ceea ce reprezintă. Ele nu amăgesc, nu mint, nu răstălmăcesc și nu disimulează, ci doar comunică în mod nălv ceea ce au de comunicat »⁹. Pentru conștiință, mesajul oniric nu e, în acest caz, — cum era la Freud — ceva comprehensibil, dar trecut, furtiv, sub tăcere. Mesajul oniric vine dintr-un registru al minții care *nu* e la îndemîna Instrumentarului conștient: el se referă la realități neștiute și — din unghiul facultăților diurne ale Eului — neinteligibile. « Inconștientul colectiv » care guvernează cosmosul interior al umanității nu mai e o « sub-lume », cum era inconștientul freudian. Dintr-o oarecare culisă a subiectivității, el devine un univers autonom, impersonal, în mod expres numit de Jung « psihism obiectiv »¹⁰ S-ar spune, atunci, că în vreme ce Freud are vise, Jung e vizitat de ele, ca de niște mesageri ai unei lumi distincte, paralelă cu lumea stărilor de veghe. Psihologia züricheză e, prin aceasta, mai aproape de spiritul grec, decît cea a cercurilor de la Viena. În grecește nu se spunea « a avea un vis », ci « a vedea un vis » (*ónar idein*)¹¹. Visul — *óneiros* — era adesea, în textele orfice și homerice, un personaj, o zeitate înaripată, a cărei apariție putea lăsa urme *materiale*¹² « Oneirologia » lui Jung are tot atîtea afinități cu acest tip de gîndire, cite are și cu lumea romantismului german. Iată, spre ilustrare, o definiție a visului care ar fi putut fi semnată de oricare din gînditorii din jurul lui Schelling, sau din imediata lui succesiune: « Visul e o poartă strîmtă, ascunsă, către partea cea mai adîncă și mai întîmă a sufletului: el se deschide spre acea noapte cosmică originară care era sufletul cu mult înainte să existe o conștiință a eului și care va rămîne suflet și dincolo de ceea ce conștiința eului va putea vreodată să atingă (...) Orice conștiință separă. Pe cînd în vis pătrundem într-o umanitate mai profundă, mai generală, mai adevărată și mai durabilă, o umanitate zăbovind în penumbra nopții primordiale, cînd omul era un tot și Totul era în el, în sînul unei naturi nediferențiate și impersonale ... »¹³. Tonul e, vădit, altul decît al scrierilor lui Freud. Într-un asemenea context, era fatal ca monotonia hermeneutică a psihanalizei, cu reducționismul ei întemeiat pe Ipoteza sexualității, să nu încapă. Era, de asemenea, fatal ca visul să înceteze a mai fi, pentru Jung, *produsul final* al unei causalități exterioare, pentru a deveni *punct de pornire* al unui proces psihic cu finalitate proprie¹⁴. Spre deosebire de Freud, care se comportă ca un « revoluționar » în luptă cu obtuzitățile conservatoare ale unor Binz, Maury, Wundt sau Jodl, Jung pare interesat mai degrabă să regăsească o tradiție, să se reintegreze unei înțelepciuni pierdute. El nu e dinamitard, ci *restaurator*; sau e dinamitard numai în măsura în care e restaurator. Ceea ce e curios în această situație e că, deschis — cum nu era Freud — față de un univers tradițional asupra cărui a n-a încetat nici o clipă să se informeze, Jung nu trage, din deschiderea sa, ultimile consecințe, mulțumindu-se, adesea, să rămînă în limitele unei prudente rezerve. Precauție academică? Strategie? Prejudecată științistă? E greu de spus. Fapt e că, într-o scrisoare către W. Y. Evans-Wentz din 9 februarie 1939 (Jung avea deci 64 de ani), găsim următoarea, neașteptată, declarație: « pentru mine, ca om de știință, agnosticismul e o datorie »¹⁵. Evident că agnosticismul e înțeles, aici, ca principiu metodic și nu ca teză filosofică. Și totuși cum se poate aspira la o *gnoză*, de ori ce fel ar fi ea, din unghiul mort al unui agnosticism asumat? În ce ne privește, socotim că tot ce e inadvertență, inconsecvență,

indecizie în opera — într-un anumit sens eroică — a lui Jung, derivă din această, stranie inhibiție procedurală, mărturisită în scrisoarea către Evans-Wentz. Cu titlu de ilustrare, ne vom opri, în cele ce urmează, asupra citorva puncte «sensibile» ale psihologiei analitice, soluționabile tocmai din perspectiva tradiției onelocritice, pe care Jung a identificat-o, fără a o valorifica până la capăt. Dar, mai întâi, care sînt temele curente ale acestei tradiții?

Oneirokritiké era — în Grecia antică — termenul folosit pentru a desemna arta interpretării viselor. Verbul *krínein*, prezent în alcătuirea acestui termen, atrage atenția asupra *discernămintului* necesar unei bune orientări într-un spațiu atît de incert cum e spațiul oniric. Problema discernămintului pare, într-adevăr, să fie problema centrală a artei onelocritice, în măsura în care ea implică recunoașterea de principiu a unei derutante *diversități* în structura viselor. Diversitatea nu e doar de ordin tipologic, ci și de ordin, s-ar zice, genetic: nu toate visele se nasc după un scenariu unic și, mai ales, nu toate au aceeași sursă. În consecință, nu toate visele sînt «credibile» în mod egal și decodificabile după aceeași metodă. La acest nivel, înțelepciunea acumulată în vechime și în Evul Mediu, pînă tîrziu, în secolul al XVI-lea, e uriașă. Știm, de la Lévy-Bruhl că «primitivii nu cred, în chip nediscriminat, în toate visele» și de la J. S. Lincoln că pentru ei, criteriul credibilității unui vis e rapidă lui inteligibilitate¹⁶. Distincția între «vise semnificative» și «vise nesemnificative» este străveche¹⁷. La scriitorii din categoria lui Artemidor și Macrobius apar foarte nuanțate clasificări: visul semnificativ se subîmparte în: a) vis simbolic, b) viziune premonitivă (*hórama*) și c) vis oracular (*chrematismós*), comunicat necriptic de o instanță superioară¹⁸. Visul nesemnificativ (*asémanton*) e, la rîndul lui, fie pur și simplu «lipsit de importanță», fie din speța nălucirii (*phántasma*). Nălucirea nu e nici ea omogenă: ea se bifurcă în: a) coșmar (*ephialtes*) și b) viziune hîpnopompă, avută, de regulă, de veghe și somn¹⁹. Herophilos (sec. III î.e.n.) deosebea, după alte criterii, visele «trimise de zei», de cele «a căror origine este clarvizionul naturală a minții, în timp, sau o dorință care se vrea îndeplinită»²⁰. Pe asemenea considerații se întemeiau și practicile divinatorii comune și lucrările savante din categoria celei intitulată de Galen *Despre stabilirea diagnosticului prin vise*. După o persistentă tradiție homerică, visele sînt, prin obîrșile, chthonice²¹. Cercurile pitagoreice și stoice invocă însă și vise provocate de *daímones* al aerului: «După unii — mai spunea încă, în secolul al XVI-lea, Cornelius Agrippa de Nettesheim — aerul este cauza viselor»²². Tot Cornelius Agrippa citează în cartea III, cap. 51, din «*De occulta philosophia*» opinia unui Rabbi Jochanan după care doar patru sînt speciile de vise care pot fi socotite veridice: 1) visul matinal (dinaintea trezirii), 2) visul despre un altul, 3) visul a cărui tălmăcire se arată în chiar cuprînsul său celui care visează și 4) visul care se repetă²³. În sfîrșit, Jung însuși reproduce, în *Psychologie und Religion*, ample pasaje din lucrarea *De magia* (1598) a Iezuitului Benedictus Pererius, în care se vorbește de patru cauze posibile ale viselor: 1) o suferință trupească, 2) un afect, sau o mișcare violentă a spiritului, provocată de iubire, Speranță, Teamă sau Ură, 3) Puterea și viclenia Demonului și 4) Voința divină²⁴. Din asemenea documente și din nenumărate altele, pe care nu le putem inventaria în aceste sumare însemnări, rezultă că, dintotdeauna, tema visului a circumscris o zonă riscantă, predispusă a încuraja — în absența discernămintului cuvenit — erori pline de cele mai grele consecințe. Există nu doar vise importante («mari vise» cum le numește mentalitatea arhaică) și vise accidentale: există vise «bune» și vise «rele», vise provenind din întuneric și vise provenind din lumină. Există, pe scurt, vise «diabolice», cu care nu trebuie intrat în dialog și vise «angelice», cu care dialogul e benefic. Pericolul confuziei e atît de mare încît ideologia ecleziastică creștină preferă să respingă în bloc fenomenele onirice, decît să lase

loc liber înșelăciunilor de tot soiul. Ioan Casian încă recunoaște că maeștrii spiri-
tualii ai primilor călugări cercetau cu mare atenție experiențele avute de ucenicii
lor în somn. Dar pentru Evagrie Ponticul, visele vin, toate, de la dracii care răsco-
lesc memoria omului prin patimi²⁵. Ioan Scărarul pare să accepte, la rîndul lui, că
unele vise vin de la îngeri și anume nu cele euforizante, născătoare de « slavă deșartă »
ci cele care-ți vestesc « osîndă și judecată ». Pînă la urmă însă și acestea sînt suspecte,
dacă merg pînă la a provoca deznădejdea²⁶. Oricum, « cel ce crede visurilor este
asemenea celui ce aleargă după umbra sa »²⁷. Scopul este a te elibera de ele²⁸,
sau « a nu te învoi să gîndești ziua la cele din timpul somnului, murdărindu-te,
astfel, în starea de veghe cu cele din vise »²⁹. Asemenea « măsuri de siguranță »
contrariază, desigur, nevoia de liberă cunoaștere a omului modern, dar au categorice
justificări în planul igienei lui sufletești. Starea de vis este, metaforic vorbind, o
stare ambiguă, în care profuziunea formelor percepute se cuplează cu « aparența »
și cu « iluzia ». Cele visate sînt — în limbaj vedantin — *mayavi-rupā* (« forme iluzorii »).
Din *Brahma Sutra*, rezultă că visele sînt, în universul lăuntric, expresii ale aceleiași cre-
ativității care produce universul exterior. Ele sînt la fel de ireale și de reale ca lumea în-
săși. Deși simplă aparență (*mayamatram*), « spectacolul » visat implică o anumită in-
dicație premonitivă (*sucakah*)³⁰. Plutind vag între jonglerie și sens, între veghe și
somnul fără vise³¹, ba chiar între viață și moarte³², el ne învață ceva despre natura
însăși a cosmosului, despre jocul inconsistent și patetic al lumilor³³, în care reali-
tatea și închipuirea, adevărul și înșelăciunea, sînt interșanjabile. Visul e real în aceeași
măsură, în care trezia e vis³⁴. Și, de altfel, nu are visul, pentru cel ce visează, toate
atributele stării de veghe? Contemplate de la o anumită înălțime, lucrurile visate
sfîrșesc prin a se amesteca cu lucrurile aieva, tinzînd asimptotic spre orizontul unui
democratic neant. « La limită — scrie Gaston Bachelard — visele absolute ne aruncă
în universul Nimicului »³⁵.

Pentru a te mișca, salubru, în mrejele acestui polimorf nimic, trebuie să ai criterii
ferme și tărie interioară. Trebuie, cum am văzut, să distingi între visele « pedago-
gice » și cele care nu sînt decît mișcări reflexe ale inconstientului tulburat de fizio-
logie, apoi, înăuntrul viselor pedagogice, trebuie să poți deosebi pedagogia male-
fică, batjocoritoare, a unor energii animice inferioare, de aceea sublimă, a unor
« trimiși » celești. Uneori, în chiar desfășurarea aceluiași vis, există părți dense,
simbolice, și părți vide: a le separa, e a separa griul de neghină³⁶. Să adăugăm că
visele aduc în discuție conjuncturi individuale specifice. Freud și Jung sînt, în această
privință, în perfect acord cu textele vedantice și cu Heraclit: omul care visează se
mișcă într-o lume al cărei limbaj e în întregime « imaginat » de Sinele său adînc:
o lume înconfundabilă, fără legătură cu spațiul comunitar al stărilor de veghe. Cu alte
cuvinte, în vis, fiecare călătorește spre « noaptea cosmică originară » cu o aparatură
strict personală, « proiectată » sub unicul ecleraș al facultăților individuale.
Și atunci, e, dintr-odată, foarte important cine visează. În Orientul antic și în poemele
homerice se știa că una visează omul de rînd și alta visează regii³⁷. Dar nu există
numai o psihologie onirică individuală și o « sociologie » a visului: visele au și o
istorie. Oamenii n-au visat, pare-se, întotdeauna, la fel. Modificări de « stil » pot
apărea, de altfel, și în istoria personală a visătorului. Jung povestește, de pildă, cazul
unui vraci african care declară că « de la intrarea englezilor în țară, oamenii tribului său
nu mai visează... »³⁸ « Evoluția » onirică a umanității e susceptibilă, așadar, de
accidente și restructurări caracteristice. E de presupus că Socrate nu avea de isto-
risit același tip de vise ca cele relatate, de pacientul contemporan, psihanalistului său.
În termenii lui Nietzsche, ar fi de bănuț că visele oamenilor au alunecat, încet-încet,
de la apollinic la dionysiac, ceea ce explică, probabil, îndreptățirea (parțială) și

sucesul teoriilor lui Freud. Și pentru că vorbim de Nietzsche, să ne reamintim că, pentru el, gândirea onirică e o formă filogenetic anterioară gândirii de azi. Jung se referă cu simpatie la această teză, pe care o putea recolta, în fond, și de la predecesorii săi romantici. Cartea despre «simbolicul visului» publicată de Gotthelf Heinrich Schubert în 1814 e construită — dealungul a 140 de pagini — pe ideea «involuției» universului interior al omului, de la o fază aurorală, când visul, poezia și profețiile erau «limba originară a popoarelor», izvorită dintr-o totală comuniune a naturii cu spiritul, către o fază babilonică, degradată, în care tocmai sufletul, adică prelungirea în noi a «vîrstei de aur», a devenit un atavism manipulat de instinctele cele mai brutale, un rudiment corupt, un ecou al fostei sale splendori. «Sursa însăși a vieții e otrăvită» — spune Schubert. «Poetul ascuns» în adîncul nostru a devenit un «ucigaș ascuns». «Ceea ce trebuia să rămînă limbaul stărilor de veghe este, azi, pentru noi, limbaul obscur al visului: regiunea sentimentului, chiar și a celui mai profund și mai pur cîndva e, de la o vreme (. . .) o regiune plină de pericole»³⁹. A umbra astăzi printre vise e, așadar, a umbra într-un teritoriu degenerescent, minat de redutabile capcane. Cum să le eviți? Cum să-ți educi și să-ți consolidezi discernămintul. Tradiția oneirocritică universală recomandă o sumedenie de procedee subsumabile, în genere, efortul ascetic: pentru a recepționa optimal mesajul visului, trupul și spiritul trebuie, în prealabil, curățite: sănătatea perfectă, îndepărtarea minții, a voluptății și a patimilor de tot felul, abstenința, orientarea adecvată a gândurilor, toate acestea sînt antrenamentul strict necesar al oricărui cititor în vise. Important e și *locul* în care se doarme (vezi practica «incubației», adică a somnului într-un edificiu de cult), sau *momentul* ales pentru primirea visului (Influențat mai ales de fazele lunii⁴⁰). Uneori, se recurge la tehnici violente (auto-mutilare) sau la complicate ritualuri magice, pentru a provoca și dirija visul în funcție de nevoile exprese ale celui care visează. Nu oricine are însă — chiar dacă se străduiește — *calificarea* cerută pentru *oneirokritiké*. O atare calificare trebuie să se adauge disciplinei ascetice, ca un *donum spiritus sancti*, ca o înzestrare suprafirească, providențială⁴¹.

din jumătatea diurnă în cea nocturnă a vieții. Când platonizant, când aristotelic, când foarte temerar, când foarte cuminte, el pendulează deconcertant între mentalitatea universalitarului sever pentru care oneirocritica mai veche e o « prejudecată istorică »⁴³ și mentalitatea difuză a mistagogului, sedus de simboluri și mituri pînă la pierdere de sine. Revelator, în această privință, e echivocul metodologiei lui Jung. În 1934, așadar după o practică psihiatrică îndelungată, el se declară « convins că nu există nici o metodă de interpretare a viselor absolut verificată »⁴⁴. Și — adaugă el — e bine că o asemenea metodă lipsește, căci ea ar deforma, samavolnic, sensul complex al viselor. Pînă la urmă, rezultatul exegezei va depinde, în mare măsură, « de intențiile, așteptările și exigențele exegetului »⁴⁵. « Artă interpretării viselor nu se învață din cărți, metodele și regulile nu sînt bune decît pentru cei în stare a se dispensa de ele. De calificare reală nu dispune decît cel care are harul (sic !) cunoașterii și al înțelegerii vii, cel care, disponibil fiind, beneficiază, în mod gratuit, de acest dar »⁴⁶. Că Jung are darul cu pricina e limpede. Reușitele lui nu sînt reușitele metodei sale, ci ale dotației sale excepționale. Stratagemele de laborator ale analistului nu duc nicăieri, sau duc la rezultate ridicole și dăunătoare, dacă nu sînt practicate cu dexteritatea unică — o rară combinație de fantezie hiper-activă și uriașă știință de carte — a lui Jung. Deschizător de drumuri pe care nu pot pași decît oameni de calibrul său, Jung stîrnește simultan admirație și teamă. Căci e o undă de irresponsabilitate în a desface cutia Pandorei, într-o lume în care — preveniți asupra veninului ei nu sînt decît cîțiva. Echivocul metodologic amintit îl face pe Jung ca, la un an după ce își declarase scepticismul asupra unei metode « verificate » de interpretare a viselor, să livreze colegilor săi britanici cîteva « tehnici » de lucru elementare, de natură să creeze iluzia deplinei transparențe logice a domeniului. Visul e tratat ca un text într-o limbă necunoscută și abordat cu soluții curente de detectivistică filologică⁴⁷. La acestea, se adaugă cîteva artificii logice de tipul *amplificatio*, sau *reductio in primam figuram*⁴⁸. Un demers pronunțat esoteric capătă, astfel, atributele unei înșelătoare accesibilități, punîndu-se la îndemîna unor eventuali nechemati, sau a unor entuziaști mediocri.

Amendabilă, din perspectiva tradiției oneirocritice anterioare, e și economia *discernămintului* junglian. În generalizările sale, el profesează mai curînd un discernămint pe orizontală: visele se împart, de pildă, în compensatorii (« Ironice » ar fi spus Schubert), prospective, reductive și reactive⁴⁹, dar o ierarhizare pe verticală a lor e, de obicei, eludată. Jung pare a fi depășit « superstiția » separării viselor « chthoniene » de cele « cerești ». Tot ceea ce văsam se află, după părerea lui, în același strat al *calității* onirice: toate visele sînt « bune » și « binevenite », deosebiriile dintre ele fiind numai de anvergură. Acest *jenseits von Gut und Böse* al oneirologiei lui Jung sporește simțitor riscurile practicării ei. Într-adevăr, dacă orice vis e, în ultimă analiză, o tentativă de circumscriere și soluționare *benefică* a crizei sufletești individuale, atunci trebuie să ne abandonăm vieții onirice ca unui liman matern, atotsalvator și atotprotector. Lectura cărții de amintiri a lui Jung lasă uneori impresia unei abuzive mutări de accent: viața diurnă pare a nu fi, pentru autor, decît pretextul, imaginea secundă a unui onirism inflaționar. Cît de periculos poate deveni un asemenea *glissando*, o spune Jung însuși într-unul din cele mai dramatice capitole ale cărții: *Confruntarea cu Inconștientul*. Năpădit, la un moment dat, de un « neîncetat flux de fantasme », el face mărturisiri tulburătoare, indicînd o experiență de felul « coborîrili în Infern »: « . . . făceam tot ce îmi stătea în putere pentru a nu-mi pierde simțul orientării și pentru a găsi o cale. Stăteam neajutorat într-o lume străină și totul mi se părea greu și de neînțeles. Trăiam permanent într-o supremă încordare și aveam adesea senzația că bolovanii urlași se prăbușesc asupra-mi. O furtună urma după alta. Și dacă am rezistat, a fost o chestiune de forță

brutală. Alții au ieșit, din astfel de confruntări, zdrobiți: Nietzsche și Hölderlin și mulți alții»⁶⁰. Calmul glacial al omului de știință, e, în asemenea împrejurări, inutilizabil. «Eram atît de răscolit, încît mă vedeam constrîns să-mi potolesc emoțiile prin exerciții Yoga...» — recunoaște Jung. Nu e de mirare că trăirile de acest gen apar multora drept o extravaganță imprudentă. În *Psychologie und Religion* se povestește cum «un conosciut învățat», pus la curent cu procedurile junghiene, a exclamat, nu fără îndreptățire credem: «E foarte interesant, dar periculos» «Așa e — comentează Jung. Admit că e periculos; la fel de periculos ca o nevroză. Dar cînd vrei să vindecî o nevroză, trebuie să riști»⁶¹. Cine va avea însă suficientă autoritate spirituală, pentru a decide, de unul singur, pînă unde se poate risca și cu ce preț, atunci cînd «materia» în discuție e sănătatea sufletească a omului?

Primejdiiile demersului psiho-analitic nu vin însă numai pe linia cufundării rațiunii într-un tărîm străin. Ar fi de reflectat mai insistent și asupra inconvenientului — la fel de riscant — de a scoate visul din mediul său, pentru a-l aduce în tărîmul conștiinței diurne. În ceasul de-acum al istoriei speciei, situarea firească a visului e cea nocturnă, semi-, sau în-conștiință. A pune reflectorul necruțător al treizeci asupra cosmosului delicat al nopții, e a leza rînduiala *naturală* a lucrurilor, a jigni — cum spunea Novalis — «pudoarea zeităților visului». Odată adus la suprafață, visul tinde să deformeze comportamentul visătorului, să-l determine, mai mult decît ar fi făcut-o rămînînd în penumbra din care a luat naștere. De aceea, tradiția veche a Chinei atribula viselor capacitatea de a modela viața diurnă, cu precizarea «că ele nu intervin în desfășurarea evenimentelor decît în clipa în care sînt tratate ca reale; pînă atunci, eficacitatea lor e nulă. Cel care are un vis prezicător de moarte și care, mai întîi, nu ține cont de el, continuă să trăiască încă trei ani, dar moare *chiar în ziua* (subl. în text) în care află sensul visului și îi conferă, astfel, realitate»⁶². În definitiv, e o prejudecată să credem că prin conștientizarea unor tensiuni latente, ele se rezolvă neapărat în chip fericit. Lumea viselor nu depozitează doar «tenebrele superioare» ale unor mesaje vindecătoare, ci și «tenebrele inferioare» ale unor otrăvuri⁶³. Și nu ne putem reține un frison de neliniște, cînd citim epigraful așezat de Freud la începutul celebrei sale *Traumdeutung: Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo* (Virgiliu, Eneida, VII, 312): «Dacă nu-nduplec pe zeii din cer, răscula-voi tot iadul!»⁶⁴ Fără să-și dea seama, Freud are, în acest vers, premoniția prețului catastrofal pe care psihanaliza — chiar și în dizidența ei junghliană — riscă să-l plătească, «dacă nu-nduplecă zeii».

Descoperirile lui Jung fac serie, pare-se, cu descoperirile epocale ale fizicienilor moderni. «Inconștientul colectiv» e o realitate la fel de importantă a cunoașterii contemporane, ca și fisilunea nucleară. Adevăr și efect al genialității găsim în amîndouă. Dacă însă adevăruri ca acestea sînt făcute să ne salveze sau să ne ucidă, n-avem cum ști. E o alternativă dinaltea, căreia rațiunea diurnă coboară pleoară, ca și cum ar prefera să viseze...

⁶⁰ C. G. Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, hrsg. von Aniela Jaffé, Walter-Verlag, 1982, p. 193

⁶¹ H. H. Balmer, *Die Archetypentheorie von C. G. Jung. Eine Kritik*, Berlin, Springer, 1972, p. 110

⁶² Cf. Sigmund Freud, *Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*. In *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1927, p. 305: «Primul obiectiv al psihanalizei a constet în obținerea unei explicații a nevrozelor (...) Psihanaliza n-a avut niciodată pretenția să dea o teorie completă a vieții psihice a omului în general...»

⁶³ Cf. *Der Gegensatz Freud und Jung* în C.G. Jung, *Seelenprobleme der Gegenwart*, Walter-Verlag, 1927, p. 59 (textul e din 1929)

⁶⁴ Cf. Sigm. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1966, p. 62

⁶⁵ Cf. inter alia, Sigm. Freud, *Le Moi et le Soi*, cap. I, în *Essais de psychanalyse*, pp. 177-183

- ⁷ C. G. Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, Genève, 1946, p. 254
- ⁸ *Erinnerungen...* p. 165. Cf., în același sens, *Psychologie und Religion*, Walter-Verlag, 1982, p. 73 (text din 1939). Se citează Talmudul, după care visul (ca *Naturprodukt*) e propria sa semnificație.
- ⁹ C. G. Jung, *Analytische Psychologie und Erziehung*, 1926, în *Ges. Werke*, XVII, 1972, p. 121.
- ¹⁰ Cf. *L'homme à la découverte...* p. 53
- ¹¹ Cf. E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec* (Grecii și iraționalul), București, Meridiane, 1983, p. 128
- ¹² Cf. Orfeu, *Imnuri*, București, Univers, 1972, p. 89 (Imnul LXXXVI). Pentru întreaga problemă cf. Antonius Hendrik Maria Kessels, *Studies on the dream in Greek Literature*, Utrecht, 1973.
- ¹³ *L'homme à la découverte...* pp. 49–50.
- ¹⁴ Cf. *Ibidem*, p. 221 și urm.
- ¹⁵ C. G. Jung, *Briefe*, hrsg. von Aniela Jaffé in Zusammenarbeit mit Gerhard Adler, Walter-Verlag, vol. I, p. 332.
- ¹⁶ Cf. J. S. Lincoln, *The Dream in Primitive Cultures*, London, 1935. Lévy-Bruhl e citat după Dodds op. cit. n. 23, p. 148.
- ¹⁷ Cf. G. Björck, *Önar idein: De la perception du rêve chez les anciens*, în « *Eranos Jhb.* », 44 (1946), p. 307, apud Dodds, loc. cit.
- ¹⁸ Cf. E. R. Dodds, op. cit., p. 130
- ¹⁹ *Ibidem*, n. 24, p. 148. Cf. și Aristotel, *Insomn.* 462 a 11.
- ²⁰ *Ibidem*, p. 131.
- ²¹ Cf. Joachim Hundt, *Der Traumglaube bei Homer*, Greifswald, 1935, p. 74 și urm., apud Dodds, op. cit. n. 49, pp. 150–151.
- ²² Cf. Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *Die magischen Werke* (De occulta philosophia), I, 6, Wiesbaden, Fourier, 1982, p. 24.
- ²³ Cornelius Agrippa, op. cit., III, 51, p. 514
- ²⁴ C. G. Jung, *Psychologie und Religion*, p. 27 și urm.
- ²⁵ Cf. Evagrie Ponticul, *Despre vise*, în « *Filocalia* » I, Sibiu, 1947, p. 51
- ²⁶ Ioan Scărarul, *Scara*, III, 42–43 și 45, în « *Filocalia* » x. IX, București, 1980, p. 76.
- ²⁷ *Ibidem*, III, 38, loc. cit.
- ²⁸ *Ibidem*, XIV, 30, loc. cit. p. 219.
- ²⁹ *Ibidem*, XV, 53, loc. cit. p. 235. Menționăm ca fiind la antipodul idiosincrasiei creștine față de vis, ampla oneroicritică musulmană. Cf. Gilbert Durand, *Science de l'homme et tradition*, Paris, Berg, 1979, p. 123–124, cu cîteva indicații bibliografice.
- ³⁰ *The Brahma Sutra*, III, 2, 3–4, (tr. by S. Radhakrishnan, London, 1960, pp. 442–446)
- ³¹ Cf. *Mandukya Upanishad*, IV (tr. by Swami Nikhilananda în « *The Upanishads* » vol. II, New York, 1952, p. 227) În legătură cu concepția vedantină a stării de vis, cf. René Guénon, *L'homme et son devenir selon le Vedanta*, cap. XIII Paris, 1976 și Idem, *Les états multiples de l'être*, cap. VI, Paris 1932.
- ³² Cf. *Brihadaranyaka Upanishad* IV, 3, 9–10 (tr. by S. Nikhilananda, op. cit. vol III, pp. 266–268)
- ³³ Cf. lecția dată, prin vis, de Vishnu ascetului Narada, în Heinrich Zimmer, *Indische Mythen und Symbolen*, Diederichs, 1972, pp. 36–42 (tr. rom. sub titlul « *Introducere în civilizația și arta indiană* » București, Meridiane, 1983)
- ³⁴ Cf. Dschuang Dsi, *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, II, 9, trad. de Richard Wilhelm Jena, 1923, p. 20: « Numai la trezire realizezi că ai visat. Tot astfel, există o mare trezire, cînd realizăm marele vis pe care l-am trăit ». Cf. și celebra parabolă a lui Dschuang Dsi care se vizează fluture, *Ibidem* II, 12, loc. cit. p. 21.
- ³⁵ Cf. Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1971, p. 125
- ³⁶ Cf. Cornelius Agrippa, op. cit. III, 51, p. 515
- ³⁷ Cf. Dodds, op. cit. p. 132.
- ³⁸ C. G. Jung, *Psychologie und Religion*, pp. 25–26.
- ³⁹ G. H. Schubert, *La symbolique du rêve*, Paris, Albin Michel, 1982, p. 112.
- ⁴⁰ Cf. Cornelius Agrippa, op. cit. I, 59 p. 141 și Dodds, op. cit. pp. 133–134.
- ⁴¹ Cf. Benedictus Pererius, *De Magia*, apud C. G. Jung, *Psychologie und Religion* pp. 30–31.
- ⁴² Cf. Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, București, Univers, 1970 p. 121 și urm.
- ⁴³ Cf. *L'homme à la découverte...* pp. 57–58.
- ⁴⁴ *Ibidem*, p. 58. Cf. și Cornelius Agrippa, op. cit. p. 140: «... nu poate exista o metodă generală de tălmăcire a viselor».
- ⁴⁵ *Ibidem*, p. 59
- ⁴⁶ *Ibidem*, p. 63
- ⁴⁷ Cf. C. G. Jung, *Über Grundlagen der analytischen Psychologie*. Die Tavistock Lectures 1935, Hamburg, Fischer Verlag, 1975, p. 90.
- ⁴⁸ *Ibidem*, pp. 91–92.
- ⁴⁹ Cf. *L'homme à la découverte...* pp. 244–245 și p. 249.
- ⁵⁰ *Erinnerungen...* p. 180.
- ⁵¹ Cf. *Psychologie und Religion*, p. 33.
- ⁵² Cf. Marcel Granet, *La pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1968, p. 352
- ⁵³ Pentru distincția tradițională dintre cele două feluri de « tenebre », Cf. René Guénon, *Initiation et réalisation spirituelle*, Paris, 1975, cap XXXI: *Les deux nuits* (pp. 239–250)
- ⁵⁴ Apud, Vergilius Maro, *Amela*, tr. de George Coșbuc, București, 1896, p. 136.



C.G. JUNG

Ca un destoinic grădinar

Amintiri, vise, reflecții

Viața mea este o poveste a autorealizării inconștientului. Totul în inconștient caută manifestare exterioară și personalitatea dorește și ea să evolueze de la condiția sa inconștientă și să se resimtă pe sine ca întreg. Nu pot utiliza limbajul științei pentru a trasa acest proces de creștere în mine însumi, căci nu mă pot resimți ca pe o problemă științifică.

Ceea ce sîntem pentru privirea interioară și ceea ce omul apare ca fiind *sub specie aeternitatis* nu se poate exprima decît prin mijlocirea mitului. Mitul e mai individual și exprimă viața de o manieră mai precisă decît o face știința. Știința lucrează cu concepte globale, care sînt mult prea generale pentru a da socoteală în mod mulțumitor de varietatea subiectivă a unei vieți individuale.

Așa se face că am întreprins acum, în al optzeci și treilea an al meu, să-mi spun mitul personal. Nu pot decît face afirmații directe. «povești povești». Problema nu este dacă aceste povești sînt «adevărate». Singura întrebare este dacă ceea ce spun este *fabula mea*, *adevărul meu*.

O autobiografie e atît de dificil de scris pentru că nu posedăm criterii, un fundament obiectiv, pentru a ne judeca pe noi înșine. Nu există în fond o bază solidă de comparație. Știu că în multe privințe nu sînt ca ceilalți, dar nu știu cum sînt cu adevărat. Omul nu se poate compara pe sine cu nici o altă creatură; el nu este o mai-

muță, o vacă, un copac. Sînt un om. Dar ce înseamnă să fii asta? Ca oricare altă ființă, sînt un ciob din divinitatea înfinită, dar nu mă pot contrasta cu nici un animal, plantă sau piatră. Doar o ființă mică poate avea o cuprindere mai mare decît a omului. Cum poate atunci omul să-și formeze opinii definite cu privire la sine însuși?

Sîntem un proces psihic pe care nu îl controlăm, sau pe care îl dirijăm doar în parte. Prin urmare nu putem formula nici o judecată finală cu privire la noi înșine sau la viața noastră. Dacă am putea s-o facem, am ști tot — dar asta nu e, în cel mai bun caz, decît o presupunție. În profunzime nu știm niciodată cum s-au întîmplat toate cele cîte ni s-au întîmplat. Povestea unei vieți începe undeva, într-un punct oarecare pe care întîmplător ni-l amintim; chiar și atunci ea e deja de o foarte mare complexitate. Nu știm ce întorsătură va lua viața noastră. Astfel încît ea este o poveste fără început, al cărei sfîrșit nu poate fi decît foarte vag indicat.

Viața omului e un experiment îndoielnic. E un fenomen copleșitor numai în termeni numerici. La nivel individual e atît de incertă, atît de insuficientă, încît e literalmente un miracol că ceva poate măcar să existe și să se dezvolte. Am fost impresionat de acest fapt acum multă vreme, ca tînăr student în medicină, și îmi părea miraculos faptul că nu am fost prematur anihilat.

Viața mi-a apărut întotdeauna ca o plantă care trăiește prin rizomul său. Adevărata sa viață e invizibilă, ascunsă în rizom. Partea care apare deasupra solului nu durează decît o vară. Apoi se ofilește — o apariție efemeră. Cînd ne gîndim la creșterea și decăderea nesfîrșită a civilizațiilor, nu putem evita impresia de absolută nulitate. Totuși n-am pierdut niciodată sentimentul a ceva ce trăiește și dăinuie sub fluxul etern. Ceea ce vedem e înflorirea, care trece. Rizomul rămîne.

Pînă la urmă unicele evenimente din viața mea care merită povestite sînt cele prin care lumea nepieritoare a pătruns în aceasta, tranzitorie. Iată ce de vorbesc în primul rînd despre experiențe interioare, printre care includ visele și viziunile mele. Acestea formează *prima materie* a activității mele științifice. Ele au constituit magma incandescentă din care piatra care trebuia extrasă s-a cristalizat.

Toate celelalte amintiri despre călătorii, oameni și ambianța vieții mele au pălit în fața acestor evenimente interioare. Mulți oameni au luat parte la istoria epocii noastre și au scris despre ea; dacă cititorul dorește o relatare cu privire la asemenea lucruri, să li se adreseze lor, sau cuiva care îi poate povesti despre ele. Amintirea evenimentelor exterioare ale vieții mele s-a șters în mare măsură sau a dispărut cu totul. Dar înțîlnirile mele cu «cealaltă» realitate, confruntările mele cu inconștientul sînt indelebil gravate în memoria mea. În acest domeniu a existat întotdeauna o extraordinară abundență și toate celelalte fapte și-au pierdut, prin comparație, importanța.

La fel, alți oameni s-au fixat inalienabil în amintirile mele doar dacă numele lor au fost înscrise pe surulire destinului meu dintru început, astfel încît a-și întîlni a însemnat în același timp un fel de rememorare.

Experiențele interioare și-au pus pecetea și asupra evenimentelor exterioare care mi-au apărut în cale și care au dobîndit importanță, în tinerețe sau mai tîrziu. Am avut de timpuriu intuiția faptului că atunci cînd nici un răspuns nu vine din interior la problemele și complexitățile vieții, ele înseamnă în ultimă instanță foarte puțin. Circumstanțele exterioare nu constituie un substitut pentru experiența interioară. De aceea viața mea a fost deosebit de săracă în evenimente exterioare. Nu pot spune prea multe despre ele, căci a o face mi s-ar părea vid și lipsit de substanță. Nu mă pot înțelege decît în lumina evenimentelor interioare. Acestea sînt cele care constituie singularitatea vieții mele și de acestea se ocupă autobiografia mea.

Confruntări cu inconștientul

(...) Cam în această perioadă (1912 — n.n.) am avut un moment de extraordinară clarviziune, în care am privit înapoi, la drumul pe care îl parcusesem. «Acum deții o cheie la mitologie și ești liber să deschii toate porțile psihicului inconștient.» Dar apoi ceva șopti în mine: «De ce să deschii toate porțile?» Și îndată apărui întrebarea: ce am realizat în fond? Am explicat miturile popoarelor din trecut; am scris o carte despre erou, mitul în care omul a trăit dintotdeauna. Dar în ce mit trăiește omul astăzi? În mitul creștin, ar putea fi răspunsul. «Dar tu trăiești în el?» m-am întrebat. Ca să fiu cinstit, răspunsul este nu. În ce mă privește nu trăiesc în acest mit. «Atunci nu mai avem nici un mit?» «Nu, evident, nu mai avem nici un mit». «Dar atunci care e mitul tău — mitul în care trăiești?» În acest punct dialogul cu mine însumi devenea inconfortabil și mă opream. Ajunsesem într-un impas.

Atunci, în jurul Crăciunului 1912, am avut un vis. În vis mă aflam într-o minunată loggia italiană cu pilăstri, o podea de marmură și balustradă de marmură. Ședeam pe un fotoliu de aur din Renaștere; în fața mea se afla o masă de o rară frumusețe. Era din piatră verde, ca smaraldul. Ședeam acolo, privind în zare, căci loggia era plasată la înălțime, pe turnul unui castel. Copiii mei ședeau și ei la masă.

Deodată a descins o pasăre albă, un mic pescăruș sau un porumbel. S-a așezat cu grație pe masă și le-am făcut semn copiilor să stea liniștiți ca să nu sperie frumoasa pasăre albă. În aceeași clipă pasărea s-a transformat într-o fetiță, cam de opt ani, cu păr blond auriu. Ea a luat-o la fugă împreună cu copiii jucându-se printre colonadele castelului.

Am rămas pe gânduri, reflectînd la toate cele întîmplate. Mica fetiță se întoarse și își puse cu tandrețe brațele în jurul gîtului meu. Apoi dispăru brusc: porumbelul reapăru și vorbi rar, cu voce umană: «Numai în primele ore ale nopții mă pot transforma într-o ființă umană, în timp ce porumbelul mascul e ocupat cu cei doisprezece morți.» Apoi zbură spre cerul albastru, iar eu m-am trezit.

Eram extrem de tulburat. Ce putea avea de a face un porumbel mascul cu doisprezece oameni morți? În legătură cu masa de smarald m-am gîndit la Tabula Smaragdina, masa de smarald din legenda alchimică a lui Hermes Trismegistos. Se spunea că ar fi lăsat în urma lui o masă pe care erau gravate în grecește principalele teze ale înțelepciunii alchimice.

M-am gîndit de asemenea la cei doisprezece apostoli, cele douăsprezece luni ale anului, semnele zodiacului, etc. Dar nu puteam găsi o soluție enigmei. Pînă la urmă am fost nevoit să renunț. Tot ce știam cu oarecare siguranță era că visul indica o activitate neobișnuită a Inconștientului. Dar nu cunoșteam nici o tehnică prin care să pot sonda străfundul proceselor mele interioare, așa încît nu mai rămînea nimic altceva de făcut decît să aștept, să-mi continui viața și să urmăresc cu atenție propriile mele fantezii.

Una din ele revenea mereu: ceva mort era prezent, dar era în același timp încă viu. De pildă, se plasau cadavre în cuptoare de cremație, dar apoi se descoperea că sînt încă vii. Aceste fantezii încetară la un moment dat, culminînd cu un vis:

Mă aflam într-o regiune asemănătoare cu Alysamps, lângă Arles. Există acolo un cîmp de sarcofage care datează din epoca Merovingiană. În vis veneam dinspre oraș și am văzut în fața ochilor un cîmp similar, cu un lung șir de morminte. Erau pedestale cu lespezi de piatră, pe care se aflau culcați morții. Îmi aminteam de vechile cripte funerare medievale, în care zac întinși cavaleri în armură. Astfel zăceau morții în visul meu, în vestimentele lor străvechi, cu mîinile împreunate, cu deosebirea că ei nu erau cioplîți în piatră, ci în mod ciudat mumificați. M-am



Aprinzînd focul în vatră

atunci: « De vreme ce nu știu absolut nimic, voi face pur și simplu ce-mi vine. » Astfel m-am supus conștient impulsurilor inconștientului. (...)

Spre toamna anului 1913, presiunea pe care o simțeam în mine părea că începe să se orienteze în afară, ca și cum ceva ar fi fost în aer. Atmosfera îmi părea cu adevărat mai sumbră decât fusese. Era ca și cum sentimentul de opresiune nu mai izvora doar dintr-o situație psihică, ci din realitatea concretă. Acest sentiment a devenit din ce în ce mai intens.

În octombrie, în timp ce călătoream singur, am fost deodată cuprins de o viziune copleșitoare: am văzut un potop monstruos, acoperind pământurile joase din nord, între Marea Nordului și Alpi. Când potopul se apropia de Elveția, am văzut că munții încep să se înalțe tot mai tare, pentru a ne proteja țara. Mi-am dat seama că se pregătea o catastrofă înspăimântătoare. Vedeam giganticele valuri galbene, reziduurile civilizației plutind pe ele și corpurile înecate a nenumărați oameni. Apoi întreaga mare se transformă în sînge. Această viziune a durat în jur de o oră. Eram nedumerit și îngreșat, rușinat de slăbiciunea mea.

Au trecut două săptămîni; apoi viziunea reveni, în aceleași condiții, chiar mai vie decât înainte și sîngele era mai evident. O voce interioară vorbi: « Uită-te bine. E întru totul real și așa va fi. Nu te poți îndoi. ». În acea iarnă cineva m-a întrebat ce gîndeam despre evoluția politică a lumii în viitorul apropiat. Am răspuns că nu avem nici o idee despre aceste probleme, dar că vedeam fluri de sînge.

Curînd după aceea, în primăvara și la începutul verii anului 1914, am avut un vis care s-a repetat de trei ori: în mijlocul verii un frig arctic pogora asupra lumii



Aprinzînd focul în vatră

atunci : « De vreme ce nu știu absolut nimic, voi face pur și simplu ce-mi vine. » Astfel m-am supus conștient impulsurilor inconștientului. (...)

Spre toamna anului 1913, presiunea pe care o simțeam în mine părea că începe să se orienteze în afară, ca și cum ceva ar fi fost în aer. Atmosfera îmi părea cu adevărat mai sumbră decât fusese. Era ca și cum sentimentul de opresiune nu mai izvora doar dintr-o situație psihică, ci din realitatea concretă. Acest sentiment a devenit din ce în ce mai intens.

În octombrie, în timp ce călătoream singur, am fost deodată cuprins de o viziune copleșitoare : am văzut un potop monstruos, acoperind pământurile joase din nord, între Marea Nordului și Alpi. Când potopul se apropia de Elveția, am văzut că munții încep să se înalțe tot mai tare, pentru a ne proteja țara. Mi-am dat seama că se pregătea o catastrofă înspăimîntătoare. Vedeam giganticele valuri galbene, reziduurile civilizației plutind pe ele și corpurile înecate a nenumărați oameni. Apoi întreaga mare se transformă în sînge. Această viziune a durat în jur de o oră. Eram nedumerit și îngreșoșat, rușinat de slăbiciunea mea.

Au trecut două săptămîni ; apoi viziunea reveni, în aceleași condiții, chiar mai vie decât înainte și sîngele era mai evident. O voce interioară vorbește : « Uită-te bine. E întru totul real și așa va fi. Nu te poți îndoi. ». În acea iarnă cineva m-a întrebat ce gîndeam despre evoluția politică a lumii în viitorul apropiat. Am răspuns că nu avem nici o idee despre aceste probleme, dar că vedeam riuri de sînge.

Curînd după aceea, în primăvara și la începutul verii anului 1914, am avut un vis care s-a repetat de trei ori : în mijlocul verii un frig arctic pogora asupra lumii



Reliefuri sculpturale cu imagini simbolice și inscripții grecești

și făcea pământul să se transforme în gheață. Vedeam, de exemplu, întreaga Lorraine și canalurile ei înghețate și toată regiunea complet părăsită de oameni. Tot ce era verde fusese ucis de ger. Acest vis a apărut în aprilie, mai și, pentru ultima oară, în iunie 1914.

În al treilea vis frigul înspăimântător pogora din nou din cosmos. Acest vis avea însă un sfârșit neașteptat. Apărea un copac înfrunzit, dar fără fructe (copacul meu al vieții, m-am gândit), ale cărui frunze fuseseră transformate de ger în ciorchini dulci plini de sevă tămăduitoare. Am cules ciorchinii și i-am împărțit unei mulțimi care aștepta. (...)

La 1 august izbucni războiul. Acum sarcina mea devenea clară: trebuia să înțeleg ce se întâmplase și în ce măsură propria mea experiență coincidea cu cea a umanității în genere. În consecință prima mea obligație era să sondez, adâncimile propriei mele psyche. Am făcut un început, notîndu-mi toate fanteziile care apăreau în cursul jocului de construcție. Această activitate devenise mai importantă decât oricare alta.

Un flux nesfârșit de fantezii fusese declanșat și mă străduiam din răspuțeri să nu-mi pierd capul și să găsesc o cale de a înțelege aceste lucruri ciudate. Mă aflam neajutorat în fața unei lumi străine; totul în ea părea dificil și incomprehensibil. Trăiam într-o permanentă stare de tensiune; adesea mă simțeam ca și cum blocuri gigantice de piatră s-ar fi prăvălit asupra mea. O furtună urma altele. A le rezista era o problemă de forță brută. Alții fuseseră zguduți de ele—Nietzsche și Hölderlin și mulți alții. Dar era în mine o forță demonică și de la început n-am avut nici



Lucrînd la amenajări gospodărești

oprit în fața primului mormînt și am privit la mort, care era o persoană cam de prin 1830. Mă uitam cu interes la hainele lui, cînd deodată se mișcă și reveni la viață. M-a cuprins un sentiment extrem de neplăcut, dar am continuat să merg și am ajuns la alt corp. Data din secolul al XVIII-lea. Aici se petrecu exact același lucru: în timp ce îl priveam, corpul reveni la viață și își mișcă mîinile. Am continuat să merg astfel de-a lungul șirului, pînă am ajuns la secolul al XII-lea — la un cruciat în zale care zăcea acolo cu mîinile încrucișate. Chipul său părea cioplit în lemn. M-am uitat mult timp la el, gîndindu-mă că e într-adevăr mort. Dar deodată am observat că un deget al mîinii sale stîngi începe să se miște ușor.

Desigur, adoptasem inițial punctul de vedere al lui Freud, conform căruia vestigiile ale unor străvechi experiențe există în inconștient. Dar vise ca acesta și propriile mele experiențe cu privire la inconștient m-au învățat că asemenea conținuturi nu sînt forme moarte, desuete, ci aparțin ființei noastre vii. Munca mea a confirmat această presupuziție și în decursul anilor s-a constituit, pornind de aici, teoria arhetipurilor.

Visele nu mă puteau însă ajuta să depășesc sentimentul de dezorientare. Dimpotrivă, trăiam ca sub o permanentă presiune. În unele momente, ea devenea atît de puternică, încît începusem să mă tem că aș putea avea o dereglare psihică. De aceea am recapitulat de două ori toate detaliile vieții mele, acordînd o atenție specială amintirilor din copilărie; mă gîndeam că există poate ceva ce nu-mi este cunoscut în trecutul meu, și că aici ar putea fi cauza tulburării. Dar această recapitulare n-a dus la nimic, decît la o nouă recunoaștere a ignoranței mele. Mi-am spus



Aprinzînd focul în vatră

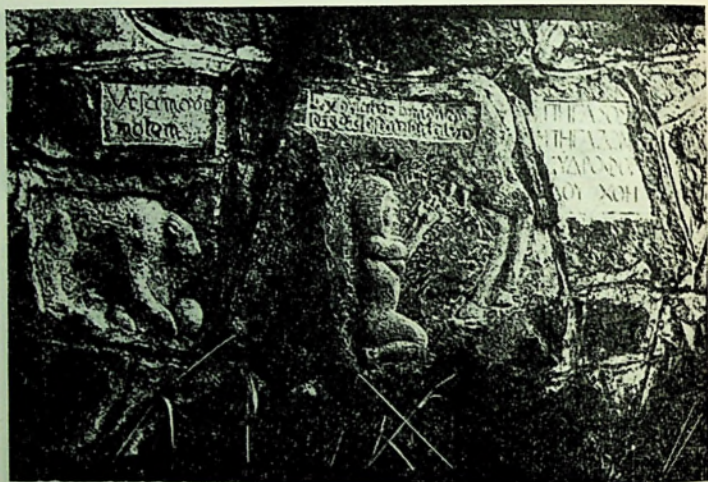
atunci: « De vreme ce nu știu absolut nimic, voi face pur și simplu ce-mi vine. » Astfel m-am supus conștient impulsurilor înconștientului. (...)

Spre toamna anului 1913, presiunea pe care o simțeam în mine părea că începe să se orienteze în afară, ca și cum ceva ar fi fost în aer. Atmosfera îmi părea cu adevărat mai sumbră decât fusese. Era ca și cum sentimentul de opresiune nu mai izvoră doar dintr-o situație psihică, ci din realitatea concretă. Acest sentiment a devenit din ce în ce mai intens.

În octombrie, în timp ce călătoream singur, am fost deodată cuprins de o viziune copleșitoare: am văzut un potop monstruos, acoperind pământurile joase din nord, între Marea Nordului și Alpi. Când potopul se apropia de Elveția, am văzut că munții încep să se înalțe tot mai tare, pentru a ne proteja țara. Mi-am dat seama că se pregătea o catastrofă înspăimântătoare. Vedeam giganticele valuri galbene, reziduurile civilizației plutind pe ele și corpurile înecate a nenumărați oameni. Apoi întreaga mare se transformă în sînge. Această viziune a durat în jur de o oră. Eram nedumerit și îngrețoșat, rușinat de slăbiciunea mea.

Au trecut două săptămîni; apoi viziunea reveni, în aceleași condiții, chiar mai vie decât înainte și sîngele era mai evident. O voce interioară vorbește: « Uită-te bine. E întru totul real și așa va fi. Nu te poți îndoi. ». În acea iarnă cineva m-a întrebat ce gîndeam despre evoluția politică a lumii în viitorul apropiat. Am răspuns că nu avem nici o idee despre aceste probleme, dar că vedeam riuri de sînge.

Curînd după aceea, în primăvara și la începutul verii anului 1914, am avut un vis care s-a repetat de trei ori: în mijlocul verii un frig arctic pogora asupra lumii



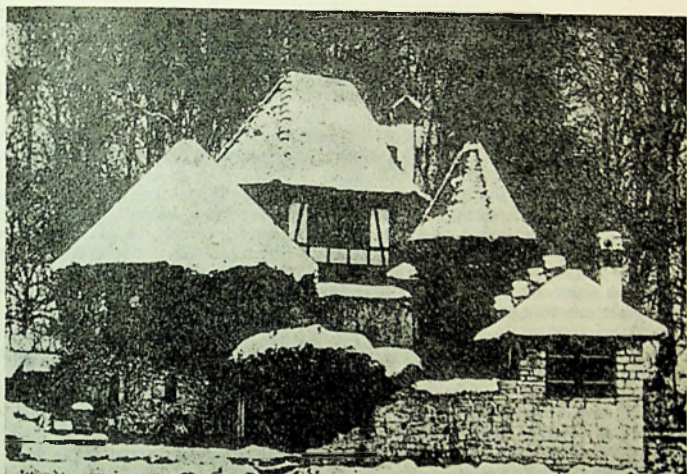
Reliefuli sculpturale cu imagini simbolice și inscripții grecești

și făcea pământul să se transforme în gheață. Vedeam, de exemplu, întreaga Lorraine și canalurile ei înghețate și toată regiunea complet părăsită de oameni. Tot ce era verde fusese ucis de ger. Acest vis a apărut în aprilie, mai și, pentru ultima oară, în iunie 1914.

În al treilea vis frigul înspăimântător pogora din nou din cosmos. Acest vis avea însă un sfârșit neașteptat. Apărea un copac înfrunzit, dar fără fructe (copacul meu al vieții, m-am gândit), ale cărui frunze fuseseră transformate de ger în ciorchini dulci pline de sevă tămăduitoare. Am cules ciorchini și i-am împărțit unei mulțimi care aștepta. (...)

La 1 august izbucni războiul. Acum sarcina mea devenea clară: trebuia să înțeleg ce se întâmplase și în ce măsură propria mea experiență coincidea cu cea a umanității în genere. În consecință prima mea obligație era să sondez adâncimile propriei mele *psyche*. Am făcut un început, notîndu-mi toate fanteziile care apăreau în cursul jocului de construcție. Această activitate devenise mai importantă decît oricare alta.

Un flux nesfârșit de fantezii fusese declanșat și mă străduiam din răspuțeri să nu-mi pierd capul și să găsesc o cale de a înțelege aceste lucruri ciudate. Mă așlam neajutorat în fața unei lumi străine; totul în ea părea dificil și incomprehensibil. Trăiam într-o permanentă stare de tensiune; adesea mă simțeam ca și cum blocuri gigantice de platră s-ar fi prăvălit asupra mea. O furtună urma altele. A le rezista era o problemă de forță brută. Alții fuseseră zguduți de ele—Nietzsche și Hölderlin și mulți alții. Dar era în mine o forță demonică și de la început n-am avut nici



Casă construită după planurile lui Jung

o îndoială că trebuie să găsesc sensul a ceea ce resimțeam în aceste fantezii. În timp ce rezistam acestor asalturi ale inconștientului aveam convingerea nestrămutată că ascult de o voință superioară și acest sentiment a continuat să mă urmărească pînă cînd am devenit capabil să le fac față.

Eram adesea atît de agitat, încît trebuia să fac unele exerciții yoga pentru a-mi controla emoțiile. Dar, întrucît țelul meu era să aflu ce se petrece în mine, făceam aceste exerciții doar atît cît era necesar pentru a mă calma îndeajuns, încît să fiu capabil să-mi reiau lucrul cu inconștientul. De îndată ce aveam sentimentul că sînt din nou eu însumi, abandonam acest control asupra emoțiilor și permiteam imaginilor și vocilor interioare să vorbească din nou. Indianul, pe de altă parte, practică yoga pentru a anula complet multitudinea de imagini și conținuturi psihice.

În măsura în care izbuteam să traduc emoțiile în imagini — adică să găsesc imagini ascunse în emoții — mă calmam interior și căpătam un sentiment de securitate. Dacă aș fi lăsat aceste imagini ascunse în emoții aș fi putut să fiu pulverizat de ele; dar în acest caz aș fi căzut, inexorabil, pradă nevrozel și aș fi fost pînă la urmă oricum distrus de ele. Ca urmare a experimentului meu am înțeles cît de util poate fi, din punct de vedere terapeutic, să găsești imaginile particulare care se află în spatele emoțiilor.

Îmi notam fanteziile cît de exact puteam și făceam un serios efort să analizez condițiile psihice care le provocaseră. Dar eram capabil să fac asta doar într-un limbaj stîngaci. Întîi formulam lucrurile așa cum le observam, de obicei într-un « limbaj pompos », căci el corespunde stilului arhetipurilor. Arhetipurile vorbesc

limbajul retoricii înalte, al bombasticii chiar. E un stil pe care îl găsesc jenant (...). Dar de vreme ce nu știam ce se întâmplă, n-aveam de ales, nu puteam decât nota totul în stilul ales de inconștientul însuși. Uneori era ca și cum l-aș fi auzit cu urechile mele, alteori îl simțeam în gură, ca și cum limba ar fi formulat cuvintele; din când în când mă surprindeam șoptind. Dincolo de pragul conștiinței totul murea de viață.

De la început m-am gândit la confruntarea mea deliberată cu inconștientul ca la un experiment științific pe care eu însumi îl realizam și în ale cărui rezultate eram vital interesat. Astăzi aș putea spune la fel de bine că era un experiment realizat asupra mea. Una dintre cele mai mari dificultăți de care mă izbeam era cea a manipulării sentimentelor mele negative. Mă supuneam voluntar unor emoții pe care nu le puteam aproba cu adevărat și notam fantezii care mi se păreau adesea lipsite de sens și față de care aveam puternice rezistențe. Căci, câtă vreme nu le înțelegem sensul, astfel de fantezii sînt un amestec diabolic de sublim și ridicol. M-a costat foarte mult să le suport, dar fusesem provocat de soartă. Numai printr-un efort extraordinar am fost pînă la urmă în stare să scap din labirint.

Pentru a pătrunde sensul fanteziilor care se iveau în mine « în subterană », știam că trebuie să mă las, ca să spunem așa, absorbit în ele. Nu simțeam doar o violentă rezistență, ci o frică precisă. Mă temeam să nu-mi pierd controlul și să devin victima fanteziilor — și ca psihiatru știam cît se poate de bine ce înseamnă asta. După îndelungi ezitări mi-am dat însă seama că nu exista ieșire. Trebuia să risc, trebuia să încerc să dobîndesc putere asupra lor; știam că dacă nu fac asta, risc ca ele să pună stăpînire pe mine. Un motiv hotărîtor în decizia mea era convingerea că nu puteam aștepta de la pacienții mei ceea ce eu nu îndrăzneau să fac. Scuze că ei aveau un ajutor alături nu era suficientă, căci eram perfect conștient de faptul că ajutorul — adică eu — nu le putea fi de folos dacă nu cunoștea materialul furnizat de fantezia lor din propria sa experiență directă și că ceea ce el poseda la acea dată nu erau decît cîteva prejudecăți teoretice de valoare îndoielnică. Gîndul acesta — că mă supun unei experiențe primejdioase nu doar de dragul meu, ci și de dragul pacienților — m-a ajutat în cîteva faze critice.

Într-una din zilele dinaintea Crăciunului 1913 — pe 12 decembrie — m-am hotărît la un pas decisiv. Mă aflam din nou la masa mea, reflectînd asupra temerilor mele. Apoi m-am lăsat să cad. Era ca și cum pămîntul mi-ar fi fugit literalmente de sub picioare și aș fi plonjat în adîncimi întunecate. Nu puteam scăpa de un sentiment de panică. Dar apoi, brusc, la nu prea mare adîncime, am aterizat într-o masă moale, lipicioasă. Am simțit o mare ușurare, deși se părea că mă aflu într-un deplin întineric. După un timp ochii mi s-au obișnuit cu întinericul, care era mai degrabă un amurg tîrziu. În fața mea se deschidea intrarea către o peșteră întunecată, în dreptul căreia se afla un pitic cu pielea tăbăcită, ca și cum ar fi fost mumificat. M-am strecurat pe lingă el în intrarea strîmtă și m-am pomenit pînă la genunchi într-o apă rece ca gheața, pe care am străbătut-o mergînd spre celălalt capăt al peșterii, unde, pe o stîncă înaltă, am văzut un cristal roșu strălucitor. Am apucat piatra, am ridicat-o și am descoperit dedesubt o gaură. La început nu puteam distinge nimic, dar apoi am văzut o apă curgătoare. În ea plutea un cadavru, un tînr cu părul blond și o rană la cap. Era urmat de un gigantic scarabeu negru și apoi de soarele roșu, răsărind din adîncimile apei. Orbit de lumină vroiam să realez piatra la locul ei, dar în acel moment un lichid începu să se scurgă. Era sînge. Un șuvoi gros izbucni și m-am simțit cuprins de greață. Mi s-a părut că sîngele continuă să țîșnească un timp insuportabil de lung. Pînă la urmă a încetat și viziunea a luat sfîrșit.

Eram buimăcit de această viziune. Mi-am dat seama, firește, că era un mit solar și eroic, o dramă a morții și reînnoirii, renașterea simbolizată de scarabeul egiptean. La sfârșit ar fi trebuit să urmeze zorii unei noi zile, dar în loc de asta a apărut acel insuportabil șuvoi de sânge — un fenomen cu totul anormal, așa mi se părea. Apoi mi-am amintit de viziunea singeroasă pe care o avusesem în toamna aceluiași an și am renunțat la orice încercare de înțelegere.

Șase zile mai târziu (18 decembrie 1913) am avut visul următor. Eram cu un om necunoscut, cu pielea închisă la culoare, un sălbatic, într-un peisaj singularic, stincos, de munte. Era înaintea zorilor; la răsărit cerul începea să se lumineze și stelele păleau. Apoi am auzit cornul lui Siegfried răsunînd peste munți și am știut că trebuie să-l omorîm. Eram înarmați cu puști și îl pindeam pe o cărare strîmtă deasupra stîncilor.

Siegfried apărui atunci pe creasta muntelui, o dată cu primele raze ale soarelui. Pe un car făcut din oase de morți, el conducea cu o viteză năprasnică în jos, pe povîrnișurile abrupte. Cînd dădu un colț am tras în el și el a căzut, lovit de moarte.

Plin de dezgust, cu pielea închisă la culoare, am distrus ceva atît de măreț și de frumos, am vrut să o iau la fugă, temîndu-mă că crima ar putea fi descoperită. Dar începu o ploaie înfloritoare și mi-am dat seama că ea va șterge toate urmele. Scăpasem de primejdia descoperirii; viața putea continua, rămînea însă un insuportabil sentiment de culpă.

Cînd m-am trezit din vis, l-am întors pe toate părțile, dar am fost incapabil să-l înțeleg. Am încercat atunci să adorm din nou, dar o voce în mine spuse: « Trebuie să înțelegi visul, și trebuie să-l înțelegi imediat ! » Sentimentul interior de urgență creșcu, pînă cînd sosi teribilul moment cînd o voce spuse: « Dacă nu înțelegi visul, trebuie să te împuști ! » În sertarul nopțierei mele se afla un revolver încărcat și m-am simțit înfricoșat. Atunci am început să mă gîndesc din nou la vis și deodată sensul lui mi-a devenit perfect clar. « Bine, dar e vorba tocmai de ceea ce se întîmplă acum în lume. » Siegfried, mă gîndeam, reprezintă tot ce Germania dorește să realizeze, să-și impună eroic voința, să impună modul său de a vedea. « Acolo unde este vrerea, există și calea ! » Am vrut să fac același lucru. Dar asta nu mai era posibil. Visul arăta că atitudinea întrupată de Siegfried, eroul, nu mai era cea adecvată pentru mine. De aceea el trebuia ucis.

După săvîrșirea faptei am simțit o copleșitoare compasiune, ca și cum eu însumi aș fi fost împușcat: un semn al secretei mele identități cu Siegfried și în același timp tristețea pe care o resimți cînd ești obligat să-ți sacrifici idealul și atitudinile conștiente. Această identitate și idealismul meu eroic trebuiau sacrificate, căci există lucruri mai înalte decît voința ego-ului și acestora trebuie să li te supui.

Aceste gînduri erau suficiente pentru moment și am adormit din nou.

Micul sălbatic cu pielea închisă care mă însoțise și avusese de fapt inițiativa uciderii, era întruparea umbrei primitive. Ploaia arăta că tensiunea dintre conștiință și inconștient era pe cale să se rezolve. Deși în acel moment nu eram capabil să înțeleg sensul visului dincolo de aceste cîteva intuiții, se declanșară în mine noi forțe, care m-au ajutat să duc la bun sfîrșit experiența cu inconștientul.

Pentru a sesiza mai clar fanteziile, imaginam frecvent o descindere abruptă. Am făcut chiar cîteva încercări de a ajunge pînă în fund. Prima oară am ajuns, ca să spunem așa, la o adîncime de aproximativ o mie de picioare; data următoare m-am găsit la marginea unui abis cosmic. Era ca o călătorie spre lună, sau o coborîre în spațiul vid. Întîi a apărut imaginea unui crater, apoi sentimentul că mă aflu pe tîrîmul morților. Atmosfera era cea a unei alte lumi. Lîngă povîrnișul abrupt al unei stînci am observat două figuri, un bătrîn cu o barbă albă și o tînră fată frumoasă. Mi-am luat inima în dinți și m-am apropiat de ei ca și cum ar fi

fost ființe reale și am ascultat cu atenție ceea ce aveau să-mi spună. Bătrînul mi-a explicat că e Ilie, ceea ce mi-a produs un șoc. Dar fata m-a tulburat și mai tare, căci își spunea Salome! Era oarbă. Ce cuplu straniu: Salome și Ilie. Dar Ilie mă asigură că el și Salome sînt împreună dintru eternitate, ceea ce m-a stupefiat... Aveau un șarpe negru care trăia cu ei și îmi arăta o afecțiune îndubitabilă. Eu stăteam pe lîngă Ilie, care mi se părea cel mai rezonabil dintre cei trei și dotat cu o inteligență limpede. Față de Salome aveam o netă suspiciune. Ilie și cu mine am avut o lungă conversație, pe care însă n-am înțeles-o.

Desigur am încercat să găsesc o explicație plauzibilă apariției unor figuri biblice în fantezia mea, reamintindu-mi că tatăl meu fusese cleric. Dar asta nu explica de fapt nimic. Căci ce însemna bătrînul? Ce însemna Salome? De ce erau împreună? Abia mulți ani mai tîrziu, cînd am ajuns să știu mult mai multe lucruri, conexiunea dintre bătrîn și tînăra fată mi-a apărut ca perfect firească.

În astfel de rătăcirile de vis întîlnești adesea un bătrîn însoțit de o tînără fată și exemple de asemenea cupluri se pot găsi în multe povestiri mitice. Astfel, potrivit tradiției gnostice, Simon Magul era însoțit de o tînără fată pe care o luase de la un bordel. Numele ei era Elena și era privită ca reîncarnarea Elenei din Troia. Klingsor și Kundry, Lao-tzu și fata dansatoare aparțin aceleiași categorii.

Am pomenit că exista și o a treia figură în fantezia mea, în afară de Ilie și Salome: marele șarpe negru. În mituri șarpele e frecvent corelatul eroului. Există numeroase indicații ale afinității dintre ei. De exemplu eroul are ochi ca de șarpe, sau după moarte se transformă în șarpe și e repetat ca atare, sau șarpele este mama sa, etc. În fantezia mea, șarpele era deci o indicație a unui mit eroic.

Salome este o figură a animei. Ea e oarbă pentru că nu vede semnificația lucrurilor. Ilie e figura bătrînului profet înțelept și reprezintă factorul de inteligență și cunoaștere: Salome, elementul erotic. Am putea spune că cele două figuri sînt personificări ale Eros-ului și Logos-ului. Dar o asemenea definiție ar fi excesiv de intelectuală. E mai plin de înțeles ca figurile să fie lăsate să fie ceea ce erau pentru mine la vremea aceea — evenimente și experiențe.

Era un cer albastru ca marea, acoperit nu de nori, ci de bulgări plăți, bruni, de pămînt. Părea că bulgării se sparg și că apa albastră a mării devine vizibilă printre ei. Dar apa era cerul albastru. Deodată apăru din dreapta o ființă înaripată zburînd pe cer. Am văzut că e un bătrîn cu coarne de taur. Avea o legătură de patru chei, dintre care pe una o ținea ca și cum ar fi fost pe cale să deschidă un lacăt. Avea aripi de pescăruș-albastru, cu culorile lor caracteristice.

Dat fiind că nu înțelegeam această imagine a visului, am pictat-o pentru ca să mi-o imprim în memorie. În zilele în care mă ocupam de această pictură, am găsit în grădina mea, pe malul lacului, un pescăruș-albastru mort! Am fost stupefiat, căci pescărușii-albaștri sînt foarte rari în vecinătatea Zürich-ului și n-am mai găsit niciodată de atunci unul mort. Pasărea murise de curînd — cel mult două sau trei zile, și nu avea semne de vătămare exterioară.

Philemon și alte figuri ale fantezilor mele m-au adus în fața intuiției cruciale că există lucruri în psyche pe care nu eu le produc, ci care se produc de la sine și au viața lor proprie. Philemon reprezenta o forță care nu eram eu. În fanteziile mele purtam conversații cu el și el spunea lucruri pe care nu le gîndisem conștient. Căci am observat cu claritate că el era cel care vorbea, nu eu. El spunea că eu tratez gîndurile ca și cum le-aș genera eu însumi, dar după părerea lui gîndurile sînt ca animalele în pădure, ca oamenii într-o cameră, sau păsările în aer, și adăuga: « Dacă ai vedea oameni într-o cameră, sau păsări în aer, n-ai crede că tu l-ai făcut pe oameni, sau că ești răspunzător de ei. » El m-a învățat obiectivitatea psihică, realitatea psihicului. Prin intermediul lui mi s-a clarificat distincția între mine însumi

și obiectul gândirii mele. El m-a confruntat de o manieră obiectivă și am înțeles că e ceva în mine care poate spune lucruri pe care nu le știu și nu le intenționez, lucruri care pot fi chiar îndreptate împotriva mea.

Psihologic, Philemon reprezenta intuiția superioară. Era pentru mine o figură misterioasă. Uneori îmi părea cu adevărat real, ca și cum ar fi fost o personalitate existentă. Mă plimbam de colo-colo prin grădină cu el și el era pentru mine ceea ce indienii numesc un *guru*.

De fiecare dată când se iveau contururile unei noi personificări, resimțeam acest lucru ca pe o nouă înfrângere personală. Asta însemna: «Iată încă ceva ce nu știai până acum!» Mi se strecura în suflet teama că succesiunea unor astfel de figuri ar putea fi nesfârșită, că m-aș putea pierde în abisurile fără fund ale ignoranței. Ego-ul meu se simțea devaluat — deși succesele mele în problemele mundane ar fi putut să mă reconforteze. În întunericul meu — *horridas nostrae mentis purga tenebras* — «purifică înfricoșătoarele bezne ale minții noastre» — spune *Aurora Con-surgens* — (tratat alchimic atribuit lui Toma de Aquino — n.ed.), nu mi-aș fi dorit nimic mai mult decât un *guru* viu, pe cineva care să posede cunoaștere superioară și abilitate, care să descurce pentru mine creațiile involuntare ale imaginației mele. Această sarcină a fost asumată de figura lui Philemon, pe care, în acest sens, trebuia vrînd-nevrînd să-l recunosc ca pe *psychagogul* meu. Și adevărul este că el mi-a transmis nu o dată idei iluminante.

Mai mult de cincisprezece ani mai târziu, am fost vizitat de un indian în vîrstă, extrem de cultivat, un prieten al lui Gandhi și am vorbit despre educația indiană — în special despre relația dintre *guru* și *chela*. L-am întrebat cu timiditate dacă îmi putea spune ceva despre persoana și caracterul propriului său *guru*, la care mi-a răspuns pe tonul cel mai obișnuit: «Desigur, era *Shankarcharya*.»

— «Nu te referi, cred, la comentatorul Vedelor, mort de secole?» l-am întrebat.

— «Da, la el mă refer», mi-a răspuns, spre uimirea mea.

— «Atunci te referi la un spirit?», am întrebat.

— «Bineînțeles că era un spirit», a consimțit el.

În acel moment m-am gândit la Philemon.

— «Există și *guru*-fantome, — a adăugat el. — Majoritatea oamenilor au *guru* vii. Dar există întotdeauna unii care au un spirit drept maestru.»

Această informație era în același timp iluminantă și reconfortantă pentru mine. Asta însemna că nu ieșisem complet din lumea umană, ci avusesem o experiență pe care o puteau avea și alții care se dedicau unor eforturi similare.

Mai târziu, Philemon a fost relativizat prin apariția unei alte figuri, pe care am denumit-o Ka. În vechiul Egipt «ka al regelui» era forma lui terestră, sufletul întrupat. În fantezia mea sufletul-ka provenea de jos, din pămînt, ca dintr-o crăpătură adîncă. L-am pictat, arătîndu-l în forma lui terestră, ca pe un Hermes cu baza de piatră și partea de sus din bronz. Sus de tot în pictură apare o aripă de pescăruș-albastru și între ea și capul lui Ka plutește o nebuloasă rotundă, luminescentă, de stele. Expresia lui Ka are ceva demonic — s-ar putea spune mefistofelic. Într-o mîină ține ceva de genul unei pagode colorate sau unui relicvar și în cealaltă un stilus cu care lucrează la relicvar. El spune: «Sînt cel care îngroapă regii în aur și nestemate».

Philemon era schiop, dar era un spirit înaripat, în timp ce Ka reprezenta un fel de demon terestru, sau demon al metalelor. Philemon era aspectul sau «întelesul» spiritual. Ka, pe de altă parte, era un spirit al naturii, ca *Anthroparion* al alchimiei grecești — cu care pe atunci nu eram încă familiar. Ka era cel care făcea

ca totul să fie real, dar care întuneca în același timp luminozitatea spiritului, Sensului, sau o înlocuia cu frumusețea, «eternul reflex».

Cu timpul am devenit capabil să integrez ambele figuri, prin studiul alchimiei.

Pe când îmi notam aceste fantezii, m-am întrebat la un moment dat: «Ce fac în fond? Cu siguranță asta nu are nimic de a face cu știința. Dar atunci ce e?» La care o voce în mine a spus: «E artă». Am fost stupefiat. Nu-mi trecuse nici un moment prin cap că ceea ce scriam avea vreo legătură cu arta. Atunci m-am gândit: «Poate că inconștientul meu formează o personalitate diferită de a mea, care insistă să parvină către expresie.». Am știut fără nici o îndoială că vocea provenea de la o femeie. Am recunoscut în ea vocea unei paciente, o psihopată talentată care manifesta un puternic transfer față de mine. Ea devenise o figură vie în mintea mea.

Evident ceea ce făceam nu era știință. Ce putea fi atunci altceva decât artă? Era ca și cum acestea ar fi fost singurele alternative din lume. Acesta e modul în care funcționează mintea unei femei.

I-am spus cu multă hotărâre vocii că fanteziile mele nu aveau nimic de a face cu arta și am simțit o puternică rezistență interioară. Dar nu s-a mai manifestat nici o voce și am continuat să scriu. Apoi a venit asaltul următor și din nou aceeași afirmație: «Asta e artă». De data asta am prins-o și am spus: «Nu, nu e artă! Dimpotrivă, e natură» și m-am pregătit pentru o polemică. Când nimic de genul acesta nu s-a produs, am reflectat că femeia din interiorul meu nu avea aceiași centri de vorbire cu mine. Așa încît am sugerat să îi utilizeze pe ai mei. Așa și făcu, și îmi ținu un lung discurs.

Eram foarte intrigat de faptul că o femeie interfera cu mine din interior. Concluzia mea a fost că ea trebuie să fie «sufletul» în sensul primitiv și am început să speculez cu privire la rațiunile conform cărora numele de «anima» i s-a dat sufletului. De ce era el gândit ca feminin? Mai târziu am ajuns să-mi dau seama că această figură feminină interioară joacă un rol tipic sau arhetipal în inconștientul bărbatului și am denumit-o «anima». Figura corespunzătoare în inconștientul femeii am denumit-o «animus».

La început ceea ce m-a impresionat mai mult a fost aspectul negativ al animei. Eram ușor înspăimîntat de ea. Era ca sentimentul unei prezențe invizibile în încăperea. Apoi mi-a venit o nouă idee: notînd tot acest material pentru analiză, îi scriam de fapt scrisori animei, adică unei părți din mine cu un punct de vedere distinct de cel conștient. Am obținut observații cu un caracter neobișnuit și neașteptat. Eram ca un pacient în analiză cu o fantomă și o femeie! În fiecare seară scriam conștiincios, căci mă gîndeam că dacă nu scriu, anima nu va avea nici un acces la fanteziile mele. De asemenea, notîndu-le, nu-l dădeam posibilitatea să le deformeze. E o diferență extraordinară între a intenționa să spui ceva și a spune acest lucru efectiv. Pentru a fi cît de onest cu puțință cu mine însumi, îmi notam totul foarte grijuliu, în conformitate cu maxima grecească: «Dăruiește tot ce ai, atunci vei primi».

Problema esențială este să te diferențiezi pe tine însuși de aceste conținuturi inconștiente personificîndu-le și în același timp să le pui în relație cu conștiința. Aceasta e tehnica de a le priva de forța lor. Nu e prea dificil să le personifici, căci ele posedă întotdeauna o anumită doză de autonomie, o identitate proprie separată. Autonomia lor e ceva foarte dificil de conciliat cu tine însuși și, totuși, însuși faptul că inconștientul se prezintă în acest mod ne oferă cele mai bune mijloace de a-l manipula.

Ceea ce îmi spunea anima îmi părea plin de adîncă pătrundere. Dacă aș fi luat aceste fantezii ale inconștientului drept artă, ele n-ar fi avut mai multă autoritate

deci percepțiile vizuale, ca și cum aș fi privit un film. N-aș fi simțit nici o obligație morală față de ele. Anima m-ar fi sedus atunci cu ușurință, convingându-mă că sînt un artist neînțeles și că așa-zisa mea natură artistică îmi dă dreptul să neglijez realitatea. Dacă m-aș fi lăsat condus de vocea ei, ea mi-ar fi spus probabil într-o zi: «Îți închipui oare că prostiile cu care te ocupi sînt artă? De fel.» Astfel, insinuirile animei, purtătoarea de cuvînt a inconștientului, pot distruge complet un om. În analiză finală factorul decisiv e întotdeauna conștiința, care poate înțelege manifestările inconștientului și adopta o poziție față de ele.

Dar anima are și un aspect pozitiv. Ea este cea care comunică imaginile inconștientului minții conștiente și acesta este motivul principal pentru care o prețuim. Timp de zeci de ani m-am adresat întotdeauna animei, de fiecare dată cînd am simțit că comportamentul meu emoțional e dezechilibrat și că ceva a fost constatat în inconștient. O întrebam atunci: «Acum ce pregătești? ce vezi? Aș vrea să știu.» După o oarecare rezistență producea întotdeauna o imagine. De îndată ce imaginea apărea, neliniștea și sentimentul de oprimare dispăreau. Întreaga energie a acestor emoții se transforma în interes și curiozitate cu privire la imagine. Vorbeam atunci cu anima despre imaginile pe care mi le comunica, fiindcă trebuia să le înțeleg cît de bine puteam, la fel ca pe un vis.

Astăzi nu mai am nevoie de aceste conversații cu anima, căci nu mai am astfel de emoții. Dar dacă le-aș avea, m-aș comporta față de ele în același fel. Astăzi sînt în mod direct conștient de ideile animei, pentru că am învățat să accept conținuturile inconștientului și să le înțeleg. Știu cum trebuie să mă comport față de imaginile interioare. Pot citi înțelesul lor direct din visele mele și nu mai am de aceea nevoie de un mediator pentru a mi le comunica.

Mi-am notat fanteziile la început în Cartea Neagră; mai tîrziu le-am transferat în Cartea Roșie, pe care am decorat-o și cu desene. Ea conține majoritatea desenele mele de mandale. În Cartea Roșie am încercat o elaborare estetică a fanteziilor mele, dar n-am terminat-o niciodată. Mi-am dat seama că n-am găsit încă limbajul adecvat, că el mai trebuia încă retransmis. Așa încît am părăsit la timp aceste tendințe estetizante, în favoarea unui proces riguros de înțelegere. Am înțeles că o activitate de fantazare atît de abundentă necesită un fundament solid și că e indispensabil să revin înțîi în întregime la realitate. Pentru mine realitatea însemna comprehensionea științifică. Trebuia să trag concluzii concrete din intuițiile pe care mi le dăruise inconștientul — și această sarcină urma să devină munca unei vieți.

Este desigur o ironie că eu, un psihiatru, a trebuit, la fiecare pas al experimentului meu, să întîlnesc același material psihic care e textura psihozei și e de găsit la bolnavii mentali. Acesta e fondul de imagini inconștiente care derutează fatal pacientul. Dar e în același timp matricea imaginației mitopoetice care a dispărut din epoca noastră raționalistă. Deși acest gen de imaginație e prezent oriunde, ea a devenit tabu și e temută, așa încît a te încredința cărărilor nesigure care duc către adîncimile inconștientului apare ca un experiment riscant sau o aventură îndolelnică. Această cale e considerată calea erorilor, a echivocului și neînțelegerii. Îmi apar în minte cuvintele lui Goethe: «Lăsați-mă acum să îndrăznesc să deschid larg poarta, dincolo de care pașii nesiguri ai omului n-au pășit niciodată» (*Faust*, I) A doua parte a lui *Faust* a fost și ea mai mult decît un exercițiu literar. Ea este o verigă în *Aurea Catena* (lanțul de aur — sau homeric — în alchimie e o serie de mari înțelepți, începînd cu Hermes Trismegistos, care corelează pămîntul cu cerul — n.ed.) care a existat de la începuturile alchimiei filosofice și ale gnosticismului, pînă la *Zarathustra* al lui Nietzsche. Nepopulară, ambiguă și primejdioasă, e o cale a descoperirii, ducînd către celălalt pol al lumii.

Mai ales în acea perioadă, când lucram la fanteziile mele, aveam nevoie de un punct de sprijin în «această lume» și pot spune că familia mea și activitatea mea profesională au însemnat acest lucru pentru mine. Era absolut esențial pentru mine să duc o viață normală în lumea reală, drept contrapondere față de strania lume interioară. Familia și profesiunea au rămas pentru mine limanul la care reveneam întotdeauna, asigurându-mă că sînt o persoană realmente existentă, obișnuită. Confinările inconștiente ar fi putut să mă scoată din minți. Dar familia mea și faptul că știam: am o diplomă de la o universitate elvețiană, trebuie să-mi ajut pacienții, am o soție și cinci copii, locuiesc pe Seestrasse la nr. 228 în Küsnacht — acestea erau realități care ridicau pretenții asupra mea și îmi dovedeau din nou și din nou că exist cu adevărat și nu sînt o pagină albă fluturînd în bătaia suflului spiritului, ca Nietzsche. Nietzsche a pierdut terenul de sub picioare pentru că nu posedă nimic altceva decît lumea interioară a gîndurilor sale — care de altfel îl posedă în mai mare măsură decît el pe ea. El a fost dezrădăcinat și smuls din pămînt și de aceea a suferit exagerărilor și irealității. Pentru mine o astfel de irealitate era chintesența erorii, căci ținteam, pînă la urmă, către această lume și această viață. Oricît de profund absorbit sau atras eram, am știut întotdeauna că tot ce trăiesc e în ultimă instanță orientat către această viață reală a mea. Intenționez să fac față obligațiilor impuse de ea și să-i împlinesc sensul. Cuvîntul meu de ordine era: *Hic Rhodos, hic salta!*

Astfel familia și profesiunea mea au rămas întotdeauna o realitate plină de bucurii și o garanție că aveam și eu o existență normală. (. . .)

Cînd privesc astăzi înapoi către toate astea și mă gîndesc la tot ce mi s-a întîmplat în perioada lucrului meu la fantezii, mi se pare că mi-a parvenit atunci, cu o forță copleșitoare, un mesaj. Existau lucruri în acele imagini care nu mă priveau doar pe mine, ci și pe ceilalți. Atunci am încetat să-mi aparțin doar mie însumi, am încetat să mai am acest drept. De atunci încolo viața mea a aparținut generalității. Cunoașterea de care eram preocupat, sau pe care o căutam, nu putea fi încă găsită în știința acelor vremuri. A trebuit să trec eu însumi printr-o experiență unică și, mai mult, să încerc să plantez rezultatele ei în solul realității; altfel ideile mele ar fi rămas presupoziii subiective, lipsite de validitate. Atunci m-am dedicat slujbirii psihicului. Îl iubeam și îl uram, dar era cea mai de preț bogăție a mea. Dăruirea mea lui, dacă pot spune astfel, era singura cale prin care îmi puteam suporta existența și o puteam trăi cît mai deplin posibil.

Astăzi pot spune că n-am pierdut nicodată contactul cu experiențele mele inițiale. Toate operele mele, întreaga mea activitate creatoare au izvorît din aceste fantezii și vise inițiale care au început în 1912, acum peste cincizeci de ani. Tot ce am realizat în viața mea ulterioară era deja conținut în ele, deși la început doar în forma unor imagini emoționale.

Știința mea era singura cale prin care mă puteam extrage din acest haos. Altfel materialul m-ar fi prins în desigurul său, m-ar fi strangulat ca lianele junglei. Am încercat, cu mare grijă, să înțeleg fiecare imagine, fiecare conținut al inventarului meu psihic și să le clasific științific — atît cît era cu putință — și, mai presus de orice, să le realizez în viața reală. Asta e ceea ce neglijăm de obicei să facem. Permiteți imaginilor să se ivească, ne interogăm poate cu privire la ele, și asta e tot. Nu ne obosim să le înțelegem, cu atît mai puțin să tragem din ele concluzii de ordin etic. Această neglijență suscită efectele negative ale inconștientului.

Este o greșală la fel de mare să crezi că e suficient să dobîndești o oarecare înțelegere a acestor imagini și cunoașterea se poate opri aici. Înțelegerea lor trebuie convertită într-o obligație etică. A nu face asta înseamnă a te lăsa subjugat de principiul puterii, ceea ce produce efecte primejdioase, distructive nu numai

pentru alții, dar și pentru subiectul acestei cunoașteri. Imaginile inconștientului impun omului o mare responsabilitate. Eșecul în a le înțelege, sau eludarea responsabilității etice îl privează de integritatea sa și provoacă în viața sa o dureroasă fragmentare. (...)

Către sfârșitul Primului Război Mondial am început treptat să ies din întuneric. Două evenimente au contribuit la aceasta. Primul a fost ruptura mea cu femeia care încerca să mă convingă că fanteziile mele aveau valoare artistică; al doilea și cel mai important a fost că am început să înțeleg reprezentările de mandala. Acest lucru s-a petrecut în 1918—19. Pictasem prima *mandala* în 1916, după ce scrisesem *Septem Sermones*; firește, nu o înțelesesem atunci.

În 1918—19 mă aflu la Chateau d'Oex, în calitate de Comandant al Regiunii Engleze al internaților de Război. În timp ce mă aflam acolo, schițam în fiecare dimineață într-un carnețel un mic desen circular, o *mandala*, care părea să corespundă situației mele interioare din acel moment. Cu ajutorul acestor desene puteam observa transformările mele psihice de la o zi la alta. Într-una din zile, de exemplu, am primit o scrisoare de la doamna estetică, în care ea susținea din nou, cu încăpăținare, că fanteziile izvorînd din inconștientul meu aveau valoare estetică și trebuiau considerate artă. Scrisoarea mă enervă. Era departe de a fi prostească și era, deci, primejdios de convingătoare. Utilitarismul și emfaza ascunse în spatele acestei teze îmi stîrneau o îndoială, și anume cea dacă fanteziile pe care le produceam erau într-adevăr spontane și naturale și nu, pînă la urmă, manifestarea propriilor mele intenții arbitrare. Nu eram nici pe departe eliberat de bigotismul și *hybris*-ul conștiinței care vrea să creadă că orice inspirație cît de cît decentă este meritul nostru personal, în timp ce reacțiile inferioare sînt rodul întîmpării sau derivă din surse străine. Din această iritație și dizarmonie în mine a rezultat a doua zi o *mandala* modificată: parte din circumferință se destrămase și simetria era distrusă.

N-am descoperit decît treptat ce este cu adevărat *mandala*: «Formație, Transformare, eternă recreere a Eternei Minți» (*Faust*, II). Și acesta este sinele, integritatea personalității, care, dacă toate merg bine, e armonioasă, dar care nu poate tolera autoînșelarea.

Mandalele mele erau criptograme privind starea sinelui, care îmi apăreau reînnoite în fiecare zi. În ele vedeam sinele — adică ființa mea întreagă — activ la lucru. Desigur, la început nu le puteam înțelege decît confuz; dar îmi păreau în cel mai înalt grad semnificative și le păstram ca pe niște perle prețioase. Aveam sentimentul net că ele sînt ceva central și în timp am dobîndit prin intermediul lor o concepție vie cu privire la sine. Sinele, gîndeam, este ca monada care sînt eu și corespunde naturii microcosmice a *psyche*.

Nu mai știu cît de multe mandale am desenat în această perioadă. Erau o mulțime. În timp ce lucram la ele apărea mereu întrebarea; către ce duce acest proces? Care e ținta sa? Din proprie experiență știam deja că nu poți avea prezența de a-ți alege ținta care îți pare demnă de urmat. Mi se dovedise că trebuia să abandonez ideea poziției supraordonate a ego-ului. La urma urmei, fusesem oprit de îndată ce am încercat să o mențin. Aș fi vrut să continui analiza științifică a miturilor pe care o începusem în *Wandlungen und Symbole der Libido*. Acesta era în continuare scopul meu, dar nu trebuia să mă gîndesc la asta! Eram forțat să parcurg acest proces al inconștientului. Trebuia să mă las purtat de curent, fără să știu încotro mă duc. Cînd am început să desenez mandale am văzut însă că totul, toate cărările pe care le urmasem, toți pașii pe care i-am întreprins duceau înapoi către un singur punct — și anume către punctul din mijloc. Îmi devenea din ce în ce mai clar că *mandala* este centrul. Este exponentul tuturor căilor. Este calea către centru, către individulare.

În cursul acestor ani, între 1918 și 1920, am început să înțeleg că scopul dezvoltării psihice este sinele. Nu există evoluție liniară; nu există decît o mișcare de circumambulație a sinelui. Dezvoltare uniformă există, cel mult, la început; mai târziu, totul indică centrul. Această intuiție mi-a dat stabilitate și treptat pacea mea lăuntrică a revenit. Știam că prin descoperirea mandalei ca expresie a sinelui atinsesem ceea ce era pentru mine punctul ultim. Poate că altcineva știe mai mult, dar nu eu.

Cîțiva ani mai târziu (în 1927) ideile mele cu privire la centru și sine au fost confirmate prin intermediul unui vis. L-am reprezentat esența într-o *mandala* pe care am numit-o « Fereastra către Eternitate ». Imaginea e reprodusă în *Secretul Florii de Aur*. Un an mai târziu am pictat o a doua imagine, de asemenea o *mandala*, cu un castel de aur în mijloc. Cînd am terminat-o m-am întrebat: « De ce e atît de chinezească? » Eram impresionat de formă și de alegerea culorilor, care îmi păreau chinezești, deși nu era nimic evident chinezesc în imagine. Totuși așa o receptam. A fost o coincidență stranie că puțin timp după aceea am primit o scrisoare de la Richard Wilhelm conținînd manuscrisul tratatului Taoist-alchimic *Secretul Florii de Aur*, cu rugămintea să scriu un comentariu la el. Am devorat de îndată manuscrisul, căci textul îmi oferea confirmări nicidecum visate ale ideilor mele cu privire la *mandala* și mișcarea circulară către centru. Acesta a fost primul eveniment care a străpuns izolarea mea. Am devenit conștient de o afinitate: puteam stabili contacte cu cineva și ceva.

În amintirea acestei coincidențe, acestei « sincronicități », am scris sub imaginea care îmi produsese o impresie atît de chinezească: « În 1928, pe cînd pictam această imagine, arătînd castelul de aur bine fortificat, Richard Wilhelm de la Frankfurt mi-a trimis textul chinezesc vechi de un mileniu despre castelul galben, germenele corpului nemuritor ».

Iată visul pe care l-am pomenit mai devreme: mă aflu într-un oraș murdar, afumat. Era noapte, iarnă, întuneric și ploua. Eram la Liverpool. Împreună cu cîțiva elvețieni — vreo jumătate de duzină — mă plimbam pe străduțele întunecoase. Aveam sentimentul că venim dinspre port și că orașul adevărat se află de fapt sus, pe stînci. Ne-am suit acolo. Îmi amintea de Basel, unde piața e jos, dedesubt, și apoi ajungi prin Totengässchen (« Străduța morților ») pe un platou așezat mai sus și de aici către Petersplatz și Peterskirche. Cînd am ajuns pe platou, am găsit o piață largă luminată de felinare, către care convergeau multe străzi. Diversele cartiere ale orașului erau repartizate radiar în jurul pieții. În centru era un heleșteu rotund și în mijlocul lui o insuliță. În timp ce totul în jur era întunecat de ploaie, ceață, fum și noaptea slab luminată, insulița strălucea în soare. Pe ea se afla un singur copac, o magnolie, plină de muguri roșietici. Era ca și cum copacul s-ar fi aflat în soare și ar fi fost în același timp sursa luminii. Însoțitorii mei discutau despre vremea îngrozitoare și era clar că nu vedeau copacul. Vorbeau despre un alt elvețian care locuia la Liverpool și își exprimau surprinderea că el se stabilise aici. Eu eram transportat de frumusețea copacului înflorit și a insuliței însorite și mă gîndeam: « Știu foarte bine de ce s-a stabilit aici ». Apoi m-am trezit.

Trebuie să adaug un comentariu suplimentar cu privire la un detaliu al visului: cartierele individuale ale orașului erau și ele aranjate radiar în jurul unui punct central. Acest punct forma o mică piață deschisă, luminată de un felinar mai mare și constituia o mică replică a insuliței. Știam că « celălalt elvețian » locuia în apropierea unuia dintre aceste centre secundare.

Acest vis reprezenta situația mea din acel moment. Pot și acum vedea halnele de ploaie cenușiu-gălbui, lucind de umezeala picăturilor. Totul era extrem de

neplăcut, negru și opac — exact cum mă simțeam eu pe-atunci. Dar avusesem viziunea unei frumuseți nepămîntești și de aceea eram în stare să continui să trăiesc. Liverpool este « heleşteul vieții ». « Ficatul », în concordanță cu o veche concepție, este sediul vieții — ceea ce face să trăiești. (*Pool* — heleşteu; *liver* — ficat — engl. n.tr.)

Acest vis a adus cu sine un sentiment de finalitate. Am văzut că aici țelul a fost revelat. Centrul este țelul și totul este orientat către acest centru. Prin acest vis am înțeles că sinele e principiul și arhetipul orientării și sensului. În aceasta se află funcția sa tămăduitoare. Pentru mine această intuiție a însemnat o apropiere de centru și deci de țintă. De aici a provenit prima presimțire a mitului meu personal.

După acest vis am renunțat să mai desenez sau pictez mandale. Visul reprezentase punctul culminat al întregului proces de dezvoltare a conștiinței. Mă satisfăcuse complet, căci îmi oferea o imagine a situației mele. Știam, desigur, că ceea ce mă preocupa era foarte important, dar îmi lipsise pînă atunci înțelegerea și nu se afla nimeni în preajma mea capabil să înțeleagă. Clarificarea adusă de vis a făcut posibilă pentru mine adoptarea unui punct de vedere obiectiv asupra lucrurilor care îmi umpleau ființa.

Fără un astfel de vis aș fi putut să-mi pierd orientarea și să fiu obligat să renunț la căutările mele. Dar aici sensul a fost clarificat. Cînd m-am despărțit de Freud, știam că plonjez în necunoscut. Dincolo de Freud, la urma urmelor, nu știam nimic, dar am făcut pasul spre întuneric. Cînd acest lucru se întîmplă și apoi vine un asemenea vis, îl resimți ca pe un act de grație.

Mi-au trebuit practic patruzeci și cinci de ani pentru a distila în recipientul operei mele științifice lucrurile pe care le-am trăit și notat la vremea aceea. În tinerețe scopul meu fusese să realizez ceva în domeniul științei mele. Dar apoi am dat peste acest curent de lavă și incandescența focului său mi-a turnat viața într-o nouă formă. Acesta a fost materialul prim care m-a obligat să lucrez asupra lui și operele mele sînt o strădanie mai mult sau mai puțin izbutită de a incorpora această materie incandescentă în imaginea contemporană a lumii.

Anii în care urmăream imaginile mele interioare au fost cei mai importanți în viața mea — în acești ani s-a hotărît tot ceea ce era esențial. Totul a început atunci; detaliile ulterioare nu sînt decît adaosuri și clarificări ale materialului care a izbucnit din inconștient și la început m-a copleșit. A fost *prima materia* a unei activități de o viață.

Turnul

Treptat, prin activitatea mea științifică, am reușit să găsesc un fundament solid fanteziilor mele și conținuturilor inconștientului. Cuvintele așternute pe hîrtie nu îmi păreau însă suficient de reale: era nevoie de mai mult. Trebuia să realizez un fel de reprezentare în piatră a gîndurilor mele cele mai profunde și a cunoașterii pe care o dobîndisem. Sau, altfel spus, trebuia să fac o confesiune de credință în piatră. Acesta a fost începutul Turnului, casa pe care mi-am construit-o la Bollingen.

Era hotărît dintru bun început că voi construi lîngă apă. Am fost întotdeauna în mod curios atras de farmecul pitoresc al lacului superior al Zürich-ului și astfel în 1922 am cumpărat un teren la Bollingen. E situat în zona Sf. Meinrad și e o veche proprietate bisericească, care aparținuse odată mănăstirii Sf. Gall.

La început nu plănuisem o casă adevărată, ci doar o construcție primitivă cu un singur nivel. Trebuia să fie o structură rotundă cu o vatră în mijloc și pricriuri de-a lungul zidurilor. Aveam în mod confuz în minte ceva în genul unei colibe

africane în care focul, înconjurat de câteva pietre, arde în mijloc și întreaga viață a familiei se desfășoară în jurul acestui centru. Colibele primitive concretizează o idee de totalitate, o totalitate familială la care participă și tot felul de mici animale domestice. Dar am modificat planul chiar în cursul primelor faze de construcție, căci am simțit că era prea primitiv. Mi-am dat seama că trebuie să fie o casă normală cu două nivele, nu o simplă colibă așezată pe pământ. Astfel în 1923 a fost construită prima casă rotundă și, odată terminată, ea a devenit un turn locuibil.

Sentimentul de relaxare și înnoire pe care îl aveam în acest turn a fost intens de la început. El reprezenta pentru mine vatra maternă. Dar am devenit din ce în ce mai conștient de faptul că el nu exprima încă tot ce trebuia spus, că ceva lipsea încă. Așa încît, patru ani mai târziu, în 1927, a fost adăugată structura centrală, cu o anexă în formă de turn.

După un timp — intervalul a fost iarăși de patru ani — am avut din nou un sentiment de incompletitudine. Construcția îmi părea încă prea primitivă și în 1931 anexa-turn a fost extinsă. Doream o cameră în acest turn în care să pot exista în deplină singurătate. Aveam în minte ceea ce văzusem în casele indiene, unde există de obicei o zonă — care poate fi și un colț de cameră separat printr-o cortină — în care locuitorii se pot retrage. Acolo meditează un sfert sau jumătate de oră, sau fac exerciții de yoga. O astfel de zonă de reculegere e esențială în India, unde oamenii trăiesc înghesuți, într-o mare proximitate fizică.

În camera mea de reculegere sînt eu însumi. Păstrez cheia la mine tot timpul; nimeni altcineva nu e admis aici fără permisiunea mea. În decursul anilor am pictat pereții și am exprimat astfel toate acele lucruri care m-au adus în afara timpului, în însingurare, în afara prezentului, în atemporalitate. Al doilea turn a devenit astfel pentru mine un loc de concentrare spirituală.

În 1935 a apărut în mine dorința de a avea o parcelă de pământ îngrădit. Aveam nevoie de un spațiu mai amplu care să se deschidă către cer și natură. Astfel — din nou după un interval de patru ani — am adăugat o curte și o loggie lângă lac, care au format un al patrulea element, separat de trinitatea unitară a casei. A rezultat astfel o cuaternitate, patru părți diferite ale construcției și, mai mult, într-un interval de doisprezece ani.

După moartea soției mele în 1955, am simțit obligația interioară de a deveni ceea ce sînt eu însumi. Pentru a formula acest lucru în limbajul casei de la Bollingen, am realizat deodată că mica secțiune centrală ghemuită, ascunsă, era eu însumi! Nu mă mai puteam ascunde în spatele turnurilor «matern» și «spiritual». În același an am adăugat deci un etaj acestei secțiuni, care mă reprezintă pe mine, ego-ul meu. Mai devreme aș fi fost incapabil să fac asta; aș fi primit o astfel de inițiativă ca pe o prezumțioasă afirmare de sine. Acum ea semnifică o extensiune a conștiinței realizată la bătrînețe. Începusem primul turn în 1923, la două luni după moartea mamei mele. Aceste două date sînt încărcate de semnificație pentru că Turnul este, așa cum vom vedea, conexat cu cei morți.

De la început am resimțit Turnul ca fiind într-un fel un loc de maturizare — un pîntec matern sau o figură maternă în care puteam deveni ceea ce am fost, sînt și voi fi. Aveam aici sentimentul că reasc în piatră. El constituie astfel o concretizare a procesului de individurare, un memorial aere perennius. În cursul construcției nu m-am gîndit, desigur, la astfel de lucruri. Am construit casa pe secțiuni, dînd de fiecare dată curs unor necesități concrete ale momentului. S-ar putea spune de asemenea că am construit-o într-un fel de vis. Abia după aceea am văzut cum se corelau toate părțile între ele și că a rezultat o formă semnificativă: un simbol al integrității psihice.

La Bollingen sînt în centrul adevăratei mele vieți, sînt în cel mai înalt grad eu însumi. Aici sînt, ca să spunem așa, « fiul vîrstnic al mamei »; lată cum formulează acest lucru alchimia, cu mare înțelepciune, căci « bătrînul », « cel vechi », a cărui prezență am resimțit-o din copilărie, e personalitatea No. 2, cea care a fost întotdeauna și va fi mereu. El există în afara timpului și e fiul înconștientului matern. În fanteziile mele el a luat chipul lui Philemon și parvine din nou la viață la Bollingen.

Uneori mă simt ca și cum aș fi dizolvat în peisaj și în interiorul lucrurilor, ca și cum aș trăi eu însumi în fiecare copac, în plescăitul valurilor, în nori și animalele care vin și pleacă în decursul anotimpurilor. Nu există nimic în Turn care să nu-și fi dobîndit forma proprie în decursul decadelor, nimic de care să nu mă simt legat. Aici totul are istoria sa și pe a mea; aici e loc pentru regatul fără spațiu al tărîmului comun lumii și sufletului.

M-am dispensat de electricitate, îmi aprind singur focul. Serile aprind vechile lămpi. Nu există apă curentă și scot apă din fîntînă. Tai lemne și gătesc mîncarea. Aceste acte simple îî fac pe om simplu; și cît de dificil e să fii simplu!

La Bollingen liniștea mă înconjoară aproape perceptibil și trăiesc în « modestă armonie cu natura » (titlu al unei vechi gravuri chinezești reprezentînd un omuleț bătrîn într-un peisaj eroic — n.ed.) La suprafață apar gînduri care ating trecutul îndepărtat și astfel anticipează un îndepărtat viitor. Aici chinul creației e calmat; creativitatea și jocul se învecinează.

În 1951 am construit un fel de monument de piatră pentru a exprima ce înseamnă Turnul pentru mine. Povestea modului în care a ajuns la mine această piatră e ciudată. Aveam nevoie de piatră pentru a construi zidul de incintă al așa-zisei grădini și am comandat-o de la cariera de lingă Bollingen. Eram de față cînd zidarul a dat toate măsurile proprietarului carierei, care le-a notat în carnețelul său. Cînd pietrele au sosit cu șlepul și au fost descărcate, a reieșit că piatra de colț avea niște măsuri total greșite; în locul unei pietre triunghiulare fusese trimis un bloc pătrat: un cub perfect de dimensiuni mult mai mari decît cel comandat, de aproximativ 50 cm grosime. Zidarul era furios și le-a spus oamenilor de pe șlep să-l ia înapoi cu ei.

Dar cînd am văzut piatra, am spus: « Nu, asta e piatra mea. Trebuie s-o am ! » Căci am simțit de îndată că mi se potrivea perfect și că trebuia să fac ceva cu ea. Dar nu știam încă ce.

Primul gînd care mi-a venit a fost un vers latinesc al alchimistului Arnaldus de Villanova (m — 1313). L-am săpat în piatră; iată traducerea lui:

« Aici se află piatra josnică și neatrăgătoare
de foarte mic preț !

Cu cît e mai disprețuită de proști,

Cu atît mai iubită de înțelepți. »

Aceste versuri se referă la piatra alchimică, *lapis-ul*, disprețuit și respins.

Curînd a apărut altceva. Am început să văd pe partea din față, în structura naturală a pietrei, un mic cerc, un fel de ochi, care mă privea. L-am săpat în piatră și în centru am făcut un mic homunculus. Asta corespunde « micii păpuși » (*pupilla*) — tu însuși — așa cum te vezi în pupila ochiului altuia; un fel de Kabir, sau Telephoros al lui Asclepios. Statuile antice îl reprezintă purtînd o pelerină cu glugă și ținînd în mînă o lampă. În același timp el este cineva care indică drumul. L-am dedicat cîteva cuvînte, care mi-au apărut în minte în timp ce lucram. Inscriptia e grecească; traducerea sună cam așa:

« Timpul e un copil — jucîndu-se ca un copil — jucînd un joc de pietre — regatul unui copil. Acesta este Telephoros, care rătăcește prin regiunile întunecate ale acestui cosmos și strălucește ca o stea din adîncimile lui. El indică drumul către

poartile soarelui și către ținutul viselor ». Prima propoziție e un fragment din Heraclit, a doua e o aluzie la liturgia lui Mithra și ultima la Homer — Odiseea, c. 24, v. 12) Aceste cuvinte mi-au apărut — unul după celălalt — pe cînd lucram la piatră.

Pe a treia față, cea orientată spre lac, am lăsat piatra să vorbească singură, ca să zic așa, într-o inscripție latină. Aceste fraze sînt citate, mai mult sau mai puțin exacte, din texte alchimice. Iată traducerea:

«Sînt un orfan, singur; cu toate acestea pot fi găsit oriunde. Sînt unul, dar opus mie însumi. Sînt tînăr și bătrîn în același timp. N-am cunoscut nici mamă, nici tată, căci a trebuit să fiu pescuit din adîncuri ca un pește, sau am căzut ca o piatră albă din cer. Prin păduri și pe munți rătăcesc, dar sînt ascuns în sufletul cel mai profund al omului. Sînt muritor pentru oricine, totuși nu sînt atins de ciclul enilor.»

În concluzie, sub versul lui Arnaldus de Villanova, am așezat, în latină, inscripția «În amintirea celei de a șaptezeci și cincea aniversări, C.-G. Jung a făcut și așezat aceasta aici, ca pe o ofrandă, în anul 1950».

Cînd piatra a fost terminată am privit-o din nou și din nou, minunîndu-mă și întrebîndu-mă asupra sensului care se ascundea în spatele impulsului de a o ciopli.

Piatra e plasată în fața Turnului și e ca o explicație a acesteia. E o manifestare a ocupantului, dar una care rămîne incomprehensibilă altora. Știți ce vroiam să cioplesc pe partea din spate a pietrei? *Le cri de Merlin* ! Căci ceea ce exprima piatra mi-a amintit de viața lui Merlin în pădure, după dispariția sa din lume. Oamenii mai aud încă strigătele lui, așa spune legenda, dar nu le pot înțelege sau interpreta.

Merlin reprezintă o tentativă a inconștientului medieval de a crea o figură paralelă lui Parsifal. Parsifal e un erou creștin și Merlin, fiul diavolului și al unei fecioare pure, e fratele său întunecat. În secolul al XII-lea, cînd a apărut legenda, nu existau încă premise pentru ca sensul ei intrinsec să fie înțeles. De aceea el a sîrșit în exil și de aceea «*le cri de Merlin*», care mai răsuna încă din pădure după moartea lui. Acest strigăt pe care nimeni nu-l poate înțelege sugerează că el continuă să trăiască într-o formă nemîntuită. Povestea sa nu e încă terminată și el mai rătăcește încă. S-ar putea spune că secretul lui Merlin a fost preluat de alchimie. În primul rînd prin figura lui Mercurius. Apoi Merlin a fost reluat în psihologia mea a inconștientului și — rămîne neînțeles pînă în ziua de azi ! Asta pentru că pentru mulți oameni e imposibil de conceput o viață în strînsă legătură cu inconștientul. Din nou și din nou a trebuit să învăț cît e de dificil acest lucru pentru oameni.

(...) În iarna 1955—1956 am gravat numele strămoșilor mei pe linie paternă pe trei tablete de piatră și le-am așezat în curtea interioară a Turnului. Am pictat tavanul cu motive din blazonul meu și cel al soției mele și din cele ale ginerilor mei. Familia Jung avea la origine în blazonul ei un phoenix, pasărea fiind evident conexată cu «Jung», «tinerete», «reîntinerire». Bunicul meu a modificat elementele blazonului, probabil dintr-un spirit de rezistență față de tatăl său. Era un francmason convins și Mare Maestru al lojei elvețiene. Acest lucru era în directă legătură cu modificările pe care le-a făcut în armoorii. Menționez acest fapt, în sine fără importanță, pentru că el aparține lanțului istoric al gîndirii și vieții mele.

Ca urmare a revizuirii de către bunicul meu, blazonul meu nu mai conține phoenixul original. În loc de asta el e format dintr-o cruce azur în șef dextru, iar în talpă senestru un ciocnec de struguri albastru în cîmp de aur; le separă o stea de aur în bară azur. Symbolismul acestui blazon e masonic, sau rosicrucian. La fel cum crucea și trandafirul reprezintă problema rosicruciană a opuselor («*per crucem ad rosam*»), adică elementul creștin și cel dionisiac, tot astfel crucea și strugurii sînt simboluri ale spiritalității celeste și chtonic. Simbolul unificator e crucea de aur, *aurum philosophorum*.

Rosicrucienii derivă din filosofia hermetică sau alchimică. Unul dintre fondatorii lor a fost Michael Maier (1568—1622), alchimist binecunoscut și contemporan mai tânăr al relativ necunoscutului dar mai importantului Gerardus Dorneus (sfârșitul secolului al XVI-lea), ale cărui tratate umplu primul volum al *Theatrum Chemicum* din 1602. Cei doi au trăit la Frankfurt, care pare să fi fost în acea epocă un centru de filosofie alchimică. În Mainz-ul vecin trăia la acea dată Dr. med. et jur. Carl Jung (m. 1645), despre care nimic altceva nu e cunoscut, întrucât arborele genealogic al familiei se întrerupe la stră-străbunicul meu, care a trăit la începutul secolului al XVIII-lea. (...) Este îndreptățită presupunerea că acest fără îndoială învățat dr. Carl Jung era familiar cu scrierile celor doi alchimiști, căci farmacologia epocii era încă profund influențată de Paracelsus. Dorneus era un adept declarat al lui Paracelsus și a compus chiar un doct comentariu la tratatul acestuia, *De Vita Longa*. El s-a ocupat de asemenea, mai mult decât toți ceilalți alchimiști, de procesul de individualizare. Având în vedere că mare parte a activității mele de o viață a gravitat în jurul studiului problemei opuselor și în special al simbolismului lor alchimic, toate acestea nu sînt lipsite de un oarecare interes.

În timp ce lucram la tabletele de piatră am devenit conștient de existența unor conexiuni fatale între mine și strămoșii mei. Mă urmărește cu persistență sentimentul că mă aflu sub influența unor lucruri sau întrebări care au fost lăsate incomplete sau fără răspuns de părinții și bunicii mei, sau de strămoșii mai îndepărtați. Îmi pare adesea că e vorba de o *karma* impersonală care se manifestă într-o familie și care trece de la părinți la copii. Am avut întotdeauna convingerea că trebuie să răspund unor întrebări pe care soarta le-a pus predecesorilor mei și care nu și-au găsit încă răspunsul, sau că trebuie să completez, sau poate să continui, lucruri pe care epoci anterioare le-au lăsat neterminate. E dificil de determinat în ce măsură aceste probleme sînt de natură personală, sau mai generală (colectivă). O problemă colectivă, dacă nu e recunoscută ca atare, apare întotdeauna ca problemă personală și în cazuri individuale poate crea impresia că ceva nu e în ordine în zona sufletului personal. Sfera personală e într-adevăr tulburată, dar astfel de tulburări nu sînt neapărat primare; ele pot fi secundare, consecințe ale unei modificări insuportabile în atmosfera socială. Cauza tulburării nu e deci de căutat în contextul personal, ci mai degrabă în situația colectivă. Psihoterapia a acordat pînă acum prea puțină atenție unor astfel de probleme.

Ca orice om cît de cît capabil de introspecție, am considerat de timpuriu ca de la sine înțeles faptul că diviziunea personalității mele este problema și răspunderea mea personală. Faust mi-a facilitat într-o anumită măsură formularea acestei probleme, mărturisind: « Două suflete, vai, sînt găzduite în pieptul meu »; dar n-a aruncat nici o lumină asupra cauzei acestei dihotomii. Intuiția lui părea îndreptată, într-un fel, direct către mine. Cînd am citit pentru prima oară *Faust*, nu eram capabil să întrevăd măcar măsura în care straniu lui erol al lui Goethe semnifica o experiență colectivă care anticipa profetic soarta germanilor. Mă simțeam în consecință direct implicat și cînd Faust, în *hybris*-ul și autoinflația sa, a provocat moartea lui Philemon și Baucis, m-am simțit vinovat, ca și cum eu însumi, în trecutul meu, aș fi fost complice la uciderea celor doi bătrîni. Această stranie idee m-a alarmat și mi se părea că e o răspundere personală să răscumpăr această crimă sau să previn repetarea ei.

Falsa mea concluzie era întărită de o informație bizară, culeasă în cursul acestor ani de tinerețe. Există un zvon conform căruia bunicul meu Jung ar fi fost fiul nelegitim al lui Goethe. Această poveste iritantă a produs impresie asupra mea, coroborînd de îndată și pîrînd să explice reacțiile mele aparte la *Faust*. E adevărat că nu credeam în reîncarnare, dar îmi era instinctiv familiar acel concept pe care

Indienii îl numesc *karma*. Dat fiind că în acea epocă nu aveam nici o bănuială cu privire la existența inconștientului, eram incapabil de o înțelegere psihologică a reacțiilor mele. Nu știam pe atunci — așa cum nici azi nu se știe în general — nici că viitorul este inconștient pregătit mult timp înainte și poate fi deci ghicit de clarvăzători. Astfel, când au apărut știrile încoronării Kaizerului Wilhelm I la Versailles, Jacob Burckhardt a exclamat: «Acesta e sfârșitul Germaniei». Arhetipurile lui Wagner băteau deja la ușă și o dată cu ele sosea experiența dionisiacă a lui Nietzsche — care ar putea fi mai degrabă atribuită zeului extazului, Wotan. *Hybris*-ul erei wilhelmine a alienat Europa și a pavat calea pentru dezastrul din 1914.

În tinerețea mea (în jur de 1890) am fost inconștient prins de acest spirit al epocii și nu aveam la îndemână metode pentru a mă desprinde de el. *Faust* a atins o coardă în mine și m-a afectat de o manieră pe care nu o puteam privi decât ca personală. În primul rînd, el a suscitât în mine problema opuselor, a binelui și răului, materiei și spiritului, luminii și întunericului. *Faust*, filosoful inept și orb, înfîlnește partea întunecată a ființei sale, umbra sa sinistră, pe Mefistofeles, care, în pofida atitudinii sale negatoare, reprezintă adevăratul spirit al vieții, opus învățatului arid, ezitînd la marginea sinuciderii. Propriile mele contradicții interne apăreau aici sub o formă dramatizată; ceea ce scrisese Goethe era, virtual, conturul de bază și forma propriilor mele conflicte și soluții. Dihotomia *Faust-Mefistofeles* s-a unificat în mine într-o singură persoană și eu eram aceea persoană. Cu alte cuvinte am fost atins direct și mi-am recunoscut propria soartă. De aceea toate momentele critice ale dramei mă afectau personal; într-un moment trebuia să-mi exprim acordul pasionat, în altul să mă opun. Nici o soluție nu-mi putea fi indiferentă. Mai tîrziu am corelat în mod conștient activitatea mea cu ceea ce *Faust* a neglijat: respectul pentru drepturile eterne ale omului, recunoașterea «anticului» și continuitatea culturii și istoriei intelectuale.

Sufletele, ca și trupurile noastre, sînt compuse din elemente individuale care sînt deja prezente la predecesorii noștri. «Noutatea» în *psyche* individuală e o nesfîrșit variată combinație de elemente de vîrstă seculară. Suflet și trup au de aceea un caracter intens istoric și nu-și găsesc locul convenit în ceea ce e nou, în lucrurile care abia au parvenit la existență. Altfel spus, componentele noastre ancestrale sînt numai în parte acasă în astfel de lucruri. Sîntem departe de a fi sfîrșit cu Evul Mediu, antichitatea clasică, primitivitatea, cum pretind sufletele noastre moderne. Cu toate acestea am plonjat într-o cataractă a progresului care ne sorbe cu tot mai mare violență în viitor, îndepărtîndu-ne în același timp tot mai mult de rădăcinile noastre. O dată ce trecutul a fost depășit, el este de obicei anihilat și nu e chip să oprești mersul înainte. Dar tocmai pierderea conexiunii cu trecutul, dezrădăcinarea noastră, este cea care a dat naștere «insatisfacțiilor» civilizației și unei asemenea precipitări și grabe, încît trăim mai mult în viitor și în promisiunile himerice ale unei vîrste de aur, decât în prezent, cu care întregul nostru fundal evoluționist nu s-a sincronizat încă. (...)

Reformele prin progres, adică prin noi metode sau mecanisme ingenioase, sînt desigur impresionante la început, dar în timp se dovedesc îndoielnice și în orice

caz scump plătit. Ele nu contribuie cu adevărat la creșterea mulțumirii sau fericirii oamenilor în ansamblu. De cele mai multe ori ele sînt înșelătoare îndulciri ale vieții, ca mijloacele mai rapide de comunicare, care accelerează într-un mod neplăcut tempo-ul vieții și ne fac să avem mai puțin timp decît oricînd înainte. *Omnis festinatio ex parte diaboli est* — orice grabă e de la diavol, cum obișnuiau să spună vechii maeștri.

Reformele prin retrogresiune, pe de altă parte, sînt mai puțin costisitoare și mai durabile, căci ele revin la căile mai simple, încercate și sigure ale trecutului și uzează cu parcimonie de ziare, radio, televiziune și toate aceste inovații prin care se pretinde că se cîștigă timp.

În această carte am dedicat un spațiu considerabil viziunii mele subiective asupra lumii, care nu este însă un produs al gîndirii raționale. E mai degrabă o viziune care se poate prezenta celui care își propune, deliberat, cu ochii pe jumătate închiși și urechile în parte astupate, să vadă și audă forma și vocea ființei. Dacă impresiile noastre sînt prea distincte, sîntem fixați la ora și minutul prezentului, incapabili să ne dăm seama cum ascultă și înțelege prezentul sufletele noastre ancestrale, cu alte cuvinte cum reacționează față de el inconștientul nostru. Ignorăm astfel dacă componentele noastre ancestrale găsesc o gratificare elementară în viețile noastre, sau dacă acestea le provoacă repulsie. Pacea și mulțumirea interioară depind în mare măsură de faptul dacă familia istorică inerentă individului poate fi armonizată cu condițiile efemere ale prezentului.

În Turnul de la Bollingen e ca și cum ai trăi în multe secole simultan. Locul îmi va supraviețui, iar localizarea și stilul său privesc înapoi, către lucruri de mult trecute. E foarte puțin în el care să sugereze prezentul. Dacă un om din secolul al XVI-lea s-ar muta în casă, doar lămpile cu petrol și chibriturile ar fi noi pentru el. În rest, ar ști să se descurce fără greutate. Nu e nimic aici care să tulbure pe cei morți (...). În plus, sufletele strămoșilor mei sînt protejate de atmosfera casei, de vreme ce eu răspund în numele lor la întrebări pe care viețile lor mi le-au lăsat moștenire. Cioplesc răspunsuri fruste, pe cît de bine pot. Le-am desenat chiar și pe ziduri. E ca și cum o tăcută, mai amplă familie, întinzîndu-se peste secole, ar popula casa. Aici îmi trăiesc a doua personalitate și văd viața rotund, ca pe ceva în permanentă devenire și trecere.

(*Erinnerungen, Träume, Gedanken* — 1963)

În română: de ANCA GROVEANU

17 noțiuni cheie din vocabularul lui Jung

Arhaism • Colectiv • Conștiință
Ego • Enantiodromia • Fantezie • Imagine • Inconștient
Individual • Individualitate • Individuare • Irrațional
Libido • Reductiv • Simbol • Sine • Suielet

ARHAISM este un termen prin care desemnez « vechimea » unor conținuturi sau funcții psihice. Nu înțeleg prin el conținuturi care sînt « arhaizante » în sensul de pseudo-antice sau copiate, ca în sculptura romană tîrzie sau în goticul de secol XIX, ci calități care au caracter de *relicve*. Putem descrie ca arhaice toate trăsăturile psihologice care exhibă calități ale mentalității primitive. Este clar că arhaismul se atacează în primul rînd *fanteziilor* inconștientului, adică produselor activității de fantazare inconștientă care acced la conștiință. O *Imagine* are calitate arhaică atunci cînd posedă indubitabile paralele mitologice. Arhaice sînt, de asemenea, asociațiile prin analogie ale fanteziei inconștiente, ca și simbolismul lor. Relația de *identitate* cu un obiect, sau *participation mystique* este și ea arhaică. *Concretismul* gîndirii și sentimentului e arhaic; la fel compulsiile și inabilitatea de a se controla (stări de extaz sau transă, posesiune, etc.). Fuziunea funcțiilor psihologice, a gîndirii cu sentimentul, a sentimentului cu senzația, a sentimentului cu intuiția, ș.a.m.d. este arhaică. La fel și fuziunea unei părți a unei funcții cu opusul său, de pildă sentiment pozitiv și sentiment negativ, sau ceea ce Bleuler numește *ambitendință* și *ambivalență*, ca și fenomenele de tipul *audiiilor colorate*.

COLECTIV. Numesc colective toate conținuturile psihice care aparțin nu unui singur individ ci multora, adică unei societăți, unui popor, umanității în genere. Astfel de conținuturi sînt ceea ce Lévy-Bruhl numește *représentations collectives* ale primitivilor, precum și concepte generale cu privire la justiție, stat, religie, știință, curente printre oamenii civilizați. Trebuie însă calificate drept colective nu numai concepte și maniere de a privi lucrurile, ci și *sentimente*. Printre primitivi *représentations collectives* sînt în același timp sentimente colective, cum a arătat Lévy-Bruhl. Din pricina acestei valori de sentiment colective el numește *représentations collectives* « mistice », de vreme ce ele nu sînt doar intelectuale, ci și emoționale. Printre oamenii civilizați anumite idei colective — Dumnezeu, dreptate, patrie,

¹ « Psychologische Typen », 1921.

etc. — sînt infuzate de sentimente colective. Această calitate colectivă aderă nu numai la elemente sau conținuturi psihice particulare, ci și la *funcții* în ansamblul lor. Astfel, funcția de a gîndi poate avea, ca întreg, o calitate colectivă, atunci cînd posedă o validitate generală și este în acord cu legile logicii. În mod similar funcția de a simți poate fi, ca întreg, colectivă, atunci cînd e identică cu sentimentul general și se află în acord cu așteptările generale, conștiința morală generală, etc. Senzația și intuiția sînt și ele colective atunci cînd sînt caracteristice, în același timp, pentru o largă grupare umană. Antiteza colectivului e *individualul*.

CONȘTIINȚA. Prin conștiință înțeleg relația conținuturilor psihice cu ego-ul, în măsura în care această relație e percepută ca atare de ego. Relațiile cu ego-ul care nu sînt percepute ca atare sînt *Inconștiente*. Conștiința este funcția sau activitatea care menține relația conținuturilor psihice cu ego. Conștiința nu e identică cu *psyche*, care reprezintă totalitatea conținuturilor psihice, acestea nefiind în mod necesar conexe în totalitatea lor cu ego-ul, adică aflîndu-se cu el într-o asemenea relație încît să dobîndească calitatea conștiinței. Există o mulțime de complexe psihice care nu sînt, cu necesitate, conexe cu ego-ul.

EGO. Prin ego înțeleg un complex de idei care constituie centrul cîmpului conștiinței mele și apare ca posedînd un înalt grad de continuitate și identitate. Vorbesc în consecință de un *complex al ego-ului*. Complexul ego-ului este în aceeași măsură conținut și condiție a conștiinței, căci un element psihic îmi este conștient doar în măsura în care se află în relație cu complexul ego-ului. Dar ego-ul, fiind doar centrul cîmpului conștiinței mele, nu este identic cu *psyche* în totalitatea sa, fiind doar un complex printre alte complexe. Disting, în consecință, între ego și sine, ego fiind doar subiectul conștiinței mele, în timp ce sinele este *psyche* în totalitatea sa, incluzînd și inconștientul. În acest sens sinele ar fi o entitate ideală care conține ego-ul. /.../

ENANTIODROMIA înseamnă « a te opune la ». În filosofia lui Heraclit acest termen este utilizat pentru a desemna jocul opuselor în desfășurarea evenimentelor — viziunea conform căreia tot ce există se transformă în opusul său. /.../ « Construcție și distrugere, distrugere și construcție — acesta este principiul care guvernează toate ciclurile vieții naturale la toate nivelele sale. Așa cum cosmosul a apărut din focul primordial, el trebuie să se reîntoarcă la aceeași stare — un proces dual desfășurîndu-și cursul măsurat prin vaste întinderi de timp, o dramă etern reactualizată. » Așa arată enantiodromia lui Heraclit în cuvintele unor interpreți avizați. /.../

Utilizez termenul enantiodromie pentru a indica emergența opusului inconștient în decursul timpului. Acest fenomen caracteristic are loc întotdeauna cînd o tendință extremă, unilaterală domină viața conștientă; în timp, o contra-poziție egal de puternică se formează, care inhibă inițial activitatea conștientă și irupe ulterior, în pofida controlului conștient. /.../

FANTEZIE. Prin fantezie înțeleg două lucruri distincte : 1. *fantasmă*; 2. *activitate imaginativă*. /.../ Prin fantezie în sens de *fantasmă* înțeleg un complex de idei care diferă de orice alte asemenea complexe prin faptul că nu posedă referent obiectiv. Deși se poate baza la origine pe imagini mnemonice sau experiențe reale, conținutul său nu se referă la o realitate exterioară; este doar manifestarea activității psihice creatoare, manifestare sau produs al unei combinații de elemente psihice dotate cu energie. În măsura în care energia psihică poate fi voluntar direcționată, o fantasmă poate fi produsă inconștient și intenționat, fie ca întreg, fie măcar în parte. În acest caz ea nu este altceva decît o combinație de elemente *conștiente*,

un experiment artificial, de interes pur teoretic. În experiența psihologică de fiecare zi fantezia este fie motivată de o atitudine intuitivă de așteptare, fie o irupție a conținuturilor inconștiente în conștiință.

Putem distinge între fantezie *activă* și *pasivă*. Fanteziile active sînt produsul *intuiției*, adică sînt evocate printr-o atitudine orientată către percepția conținuturilor inconștiente, ca rezultat al căreia *libido* investește imediat toate elementele care emerg din inconștient și, prin asociație cu materiale similare, le conduce către o focalizare precisă și le dotează cu o formă vizuală. Fanteziile *pasive* apar în formă vizuală de la început, fără a fi precedate sau însoțite de așteptări intuitive, atitudinea subiectului fiind în întregime pasivă. Asemenea fantezii aparțin categoriei de *automatismes* psihice (Janet). Firește, ele apar numai ca rezultat al unei relative disocieri a *psyche*, dat fiind că ele presupun o retragere a energiei de sub controlul conștient și o activare corespunzătoare a materialului inconștient. /.../

Este probabil că fanteziile pasive își au întotdeauna originea în procese inconștiente antitetice conștiinței, dar investite cu aproximativ aceeași cantitate de energie ca și atitudinea conștientă și capabile, astfel, să înfrîngă rezistența acesteia. Fanteziile active își datorează în schimb existența nu atât proceselor inconștiente, cît unei propensiuni conștiente către asimilarea unor sugestii sau fragmente provenind de la complexe inconștiente puternic activate, pe care tinde, asociindu-le cu elemente paralele, să le elaboreze într-o formă vizuală clară. Aici nu este vorba atât de o stare psihică disociată, cît de o participare pozitivă a conștiinței.

În timp ce fantezia pasivă posedă, nu arareori, o marcă morbidă, sau manifestă măcar o urmă de anormalitate, fantezia activă este una dintre cele mai înalte forme de activitate psihică. Căci prin intermediul ei personalitatea conștientă și cea inconștientă a subiectului fuzionează într-un produs comun în care ambele sînt unificate. O astfel de fantezie poate fi cea mai înaltă expresie a unității *individualității* unui om și poate chiar crea această individualitate, dînd o expresie perfectă unității ei. Fantezia pasivă nu este, de regulă, expresia unei individualități unificate, de vreme ce, cum am mai remarcat, ea presupune un grad considerabil de disociere, determinată, la rîndul său, de o marcată opoziție conștient/inconștient//.../ Fantezia pasivă necesită deci întotdeauna o *critică* din partea conștiinței, în absența căreia nu face decît să întărească poziția opusului inconștient, în timp ce fantezia activă, ca produs al unei atitudini conștiente *ne-opuse* inconștientului și a unor procese inconștiente *ne-opuse*, ci doar complementare conștiinței, nu cere atât critică, cît *înțelegere*.

În fantezii, ca și în vise (care nu sînt altceva decît fantezii pasive), trebuie distins între un înțeles *manifest* și unul *latent*. Înțelesul manifest e găsit în « aspectul » efectiv al imaginii produse de fantezie, în sensul transmis nemijlocit de complexul de idei subiacent. /.../

Sensul manifest are întotdeauna caracterul unui proces vizual și concret care, dată fiind irealitatea sa obiectivă, nu poate satisface nevoia conștientă de înțelegere. Un alt sens al fanteziei, cu alte cuvinte interpretarea sa, sau sensul său latent, trebuie deci dezvăluit. Deși existența unui sens latent nu este de loc o certitudine și înșăși posibilitatea existenței lui e contestabilă, nevoia de înțelegere e un motiv suficient pentru o investigație completă. Această investigație a sensului latent poate fi pur cauzală, cercetînd originile psihologice ale fanteziei. Ea conduce, pe de o parte, către cauzele mai îndepărtate ale fanteziei în trecutul distant și, pe de alta, către depistarea forțelor instinctuale răspunzătoare, din punct de vedere energetic, pentru activitatea de fantazare. Freud a făcut un uz abundent de această metodă. Este metoda de interpretare pe care o numesc *reductivă*. /.../

Orice fenomen psihic are chipul lui *lanus* — privește în același timp înapoi și înainte. Pentru că evoluează, pregătește în același timp și viitorul. Dacă n-ar fi așa,

intenții, scopuri, planuri, previziuni, predicții și premoniții ar fi imposibilități psihologice. /.../

Pentru a rezuma, am putea spune că o fantezie cere să fie înțeleasă în același timp cauzal și teleologic. Interpretată cauzal ea apare ca un *simptom* al unei stări fiziologice sau personale, rezultat al unor evenimente anterioare. Interpretată teleologic ea apare ca un *simbol*, căutînd să caracterizeze un fel definit cu ajutorul materialului aflat la îndemînă, sau să traseze un parcurs de dezvoltare psihică viitoare. Dacă validitatea fanteziei activă este marca specifică a mentalității artistice, artistul nu e un simplu *reproducător* al aparențelor, ci un creator și educator, căci operele sale au valoare de simboluri care pre-vizualizează direcțiile unei evoluții viitoare. Dacă validitatea simbolurilor va fi una limitată sau general socială, depinde de viabilitatea individului creator. Cu cit mai anormal — altfel spus, cu cit mai puțin viabil este el — cu atît mai limitată va fi validitatea socială a simbolurilor elaborate de el, chiar dacă pentru individ valoarea lor poate fi absolută. /.../

Ajungem astfel la a doua conotație a fanteziei și anume *activitate imaginativă*. Imaginația este activitatea reproducătoare sau creatoare a minții în genere. Ea nu este o facultate specială, căci ea poate intra în joc în toate formele de bază ale activității psihice, fie că e vorba de gîndire, sentiment, senzație sau intuiție. Fantezia ca activitate imaginativă este, în concepția mea, pur și simplu expresia directă a vieții psihice, a energiei psihice, care nu poate apare în conștiință altfel decît sub formă de imagini sau conținuturi, la fel cum energia fizică nu se poate manifesta decît într-o stare fizică definită care stimulează senzorii de manieră fizică. Așa cum orice stare fizică este, din punct de vedere energetic, un sistem dinamic, un conținut psihic este și el, din acest punct de vedere, un sistem dinamic care se manifestă în conștiință. Am putea deci spune că fantezia în sens de fantasmă este o cantitate definită de *libido* care nu poate apare în conștiință în nici un alt mod decît sub forma unei imagini. O fantasmă este o *idéeforce*. Fantezia ca activitate imaginativă este identică cu fluxul energiei psihice.

IMAGINE. Cînd vorbesc despre « imagine » în această carte, nu mă refer la reflectarea psihică a unui obiect extern, ci la un concept derivat din uzul poetic — o figură a imaginației sau o imagine-fantezie, aflată doar indirect în relație cu percepția unui obiect exterior. Această imagine depinde în mult mai mare măsură de activitatea inconștientă de fantazare și, ca produs al unei atari activități, ea apare mai mult sau mai puțin abrupt în conștiință, oarecum în maniera unei viziuni sau halucinații, dar fără trăsăturile morbide care pot fi găsite într-un tablou clinic. Imaginea are caracterul psihologic al unei idei produse de fantezie și niciodată caracterul quasi-real al unei halucinații, cu alte cuvinte ea nu la niciodată locul realității și poate fi întotdeauna distinsă de realitatea senzorială prin faptul că este o imagine « internă » /.../

Deși nici o valoare de realitate nu se atașează de regulă imaginii, acest fapt poate ocazional intensifica importanța sa pentru viața psihică, căci ea dobîndește astfel o sporită valoare *psihologică*, pentru că reprezintă o realitate interioară care atrîrnă, nu o dată, mai greu ca importanță decît realitatea externă. Orientarea individului privește, în acest caz, mai puțin adaptarea la realitate cît adaptarea la cerințele interne.

Imaginea internă e o structură complexă, constituită din materiale diverse, provenind din cele mai variate surse. Ea nu este însă un conglomerat, ci un produs omogen cu semnificație proprie. Imaginea este o *expresie condensată a situației psihice în întregul ei* și nu pur și simplu, nici măcar cu precădere, o expresie a conținuturilor Inconștiente ca atare. Ea exprimă, Indubitabil, conținuturi inconștiente

dar nu pe toate, ci doar pe acelea care sînt momentan constelate. Această constelare este rezultatul activității spontane a inconștientului pe de o parte și, pe de altă, a situației conștiente de moment, care stimulează întotdeauna activitatea materialului subliminal relevant, inhibîndu-l în același timp pe cel irelevant. Imaginea este, în consecință, o expresie a situației conștiente cît și a celei inconștiente a momentului. Interpretarea înțeleșului său nu poate începe nici de la inconștient singur, nici de la conștiință singură, ci doar de la relația lor reciprocă.

Numesc imaginea *primordială* atunci cînd ea posedă un caracter arhaic. Vorbesc de caracterul ei arhaic atunci cînd imaginea e în acord frapant cu motive mitologice familiare. Ea exprimă atunci un material derivat în primul rînd din *inconștientul colectiv* și indică, în același timp, că factorii care influențează situația conștientă de moment sînt colectivi mai degrabă decît personali. O imagine personală nu posedă nici caracter arhaic, nici semnificație colectivă, ci exprimă conținuturi ale *inconștientului personal* și o situație conștientă condiționată personal.

Imaginea primordială, alături numită *arhetip*, este întotdeauna colectivă, cu alte cuvinte comună unor popoare întregi și unor epoci în ansamblul lor. După toate probabilitățile, cele mai importante motive mitologice sînt comune tuturor timpurilor și raselor; am avut, într-adevăr, ocazia să demonstrez prezența unei serii de motive din mitologia greacă în visele și fanteziile unor negri suferinzi de dereglări mentale.

Din punct de vedere științific, cauzal, imaginea primordială poate fi concepută ca un depozit mnemic, o amprentă sau *engramă* (Semon) apărută prin condensarea a nenumărate procese similare. În acest sens ea este un precipitat și deci o formă tipică de bază a unor experiențe psihice recurente. Ca motiv mitologic ea este o mereu eficace și recurentă expresie care resuscită anumite experiențe psihice sau le formulează de o manieră adecvată. Din acest punct de vedere ea este expresia psihică a dispozițiilor fiziologice și anatomice. Dacă se adoptă punctul de vedere conform căruia o structură anatomică particulară este produsul unor condiții ale mediului acționînd asupra materiei vii, atunci imaginea primordială ar fi, în distribuția ei constantă și universală, produsul unor influențe la fel de constante și de universale din afară, care trebuie presupuse ca acționînd asemenea unei legi naturale. Miturile ar putea fi astfel puse în relație cu natura, de pildă miturile solare cu răsăritul și apusul cotidian al soarelui sau cu la fel de evidentele schimbări ale anotimpurilor — lucru care a fost, într-adevăr, făcut și se face în continuare de către mulți specialiști în mitologie. Dar acest procedeu lasă fără răspuns întrebarea de ce soarele, cu mișcările sale aparente, nu apare într-o formă nedeghizată și directă în mituri. Faptul că soarele, luna sau procesele metereologice sînt supuse cel puțin unei alegorizări indică o independentă colaborare a psyche care nu poate fi, așadar, concepută ca produsul sau stereotipul condițiilor mediului. Căci de unde ar fi dobîndit capacitatea de a adopta un punct de vedere în afara percepției senzoriale? Cum este ea capabilă de orice realizare alta decît simpla coroborare a evidenței furnizate de simțuri? Avînd în vedere întrebări ca acestea, teoria naturalistă și cauzală a lui Semon cu privire la engrame se dovedește insuficientă. Sîntem forțați să presupunem că structura dată a creierului nu își datorează natura particulară doar influenței condițiilor externe, ci, în aceeași măsură, calităților particulare și autonome a materiei vii, adică unei legi inerente vieții înseși. Constituția dată a unui organism este deci pe de o parte produsul condițiilor externe, fiind, pe de altă parte, determinată de natura intrinsecă a materiei vii. În consens cu această constatare, imaginea primordială este în aceeași măsură în relație cu anumite procese naturale palpabile, care se perpetuează și sînt continuu operante, cît și cu anumite determinante interne ale vieții psihice și ale vieții în genere. Organismul se confruntă cu viața cu

ajutorul unei noi structuri — ochiul, iar *psyche* se confruntă cu procesele naturale prin intermediul unei imagini simbolice care le aprehendează în același mod în care ochiul sesizează lumina. Și la fel cum ochiul stă mărturie activității specifice și spontan creatoare a materiei vii, imaginea primordială exprimă forța creatoare unică și necondiționată a *psyche*.

Imaginea primordială este astfel o condensare a procesului vital. Ea coordonează și dotează cu sens și coerență atât percepțiile senzoriale, cât și pe cele interne, care apar inițial fără ordine și conexiuni și eliberează astfel energia psihică de sclavia ei față de simpla percepție neînțeleasă. În același timp ea pune în legătură energiile eliberate de percepția unor stimuli cu un înțeles definit și ghidează acțiunea de-a lungul unor trasee corespunzând acestui înțeles. Ea eliberează o energie nedisponibilă, încătușată, conducând mintea înapoi spre natură și canalizând simplul instinct către forme mentale.

Imaginea primordială este precursorul *ideii* și matricea sa. Detașind-o de *cretismul* specific și necesar imaginii primordiale, rațiunea o dezvoltă elaborând un concept — adică o idee — care diferă de toate celelalte concepte prin faptul că nu este un dat al experienței, ci principiul subiacent oricărei experiențe. Ideea derivă această calitate din imaginea primordială care, ca expresie a structurii specifice a creierului, dotează orice experiență cu o formă definită.

INCONȘTIENT. Conceptul de inconștient este pentru mine un concept *exclusiv psihologic*, și nu unul filosofic de natură metafizică. În concepția mea inconștientul este un concept psihologic de graniță, care se referă la toate conținuturile sau procesele psihice care nu sînt conștiente, adică nu sînt relaționate cu ego de manieră perceptibilă. Justificarea mea în a vorbi de existența unor procese inconștiente este exclusiv experiența, în speță experiența psihopatologică, care oferă dovezi neîndoielnice ale faptului că, în cazul amneziei isterice de pildă, ego-ul nu știe nimic despre existența a numeroase complexe psihice, în timp ce o simplă procedură hipnotică e suficientă pentru a readuce în memorie conținuturile uitate.

Mii de experiențe de acest gen constituie justificarea noastră în a vorbi despre existența unor conținuturi psihice inconștiente. Cît privește felul în care se prezintă efectiv un conținut inconștient care nu este atașat conștiinței, este vorba de ceva ce scapă oricărei posibilități de cunoaștere. A hazarda presupuneri pe această temă este de aceea lipsit de sens. /.../ Este de asemenea imposibilă specificarea cuprinderii inconștientului, adică precizarea conținuturilor pe care le include. Doar experiența poate decide în aceste probleme. /.../

Experiența de pînă acum privind natura conținuturilor Inconștiente ne permite, totuși, o clasificare generală. Putem distinge un *inconștient personal*, cuprinzînd toate achizițiile vieții personale, tot ce este uitat, reprimat, subliminal percept, gândit sau simțit. Alături de aceste conținuturi Inconștiente personale există conținuturi care nu își au originea în achiziții personale, ci în posibilitatea moștenită a funcționării psihice în genere, adică în structura moștenită a creierului. Acestea sînt asociații mitologice, motive și imagini care reapar mereu, oriînd și oriunde, independent de tradiție istorică sau migrații. Numesc aceste conținuturi *inconștient colectiv*. /.../

Relația funcțională a proceselor Inconștiente cu conștiința poate fi descrisă ca una *compensatorie*, întrucît experiența arată că ele aduc la suprafață materialul subliminal constelat de situația conștientă, adică toate acele conținuturi care n-ar trebui să lipsească din imaginea de ansamblu dacă totul ar fi conștient. Funcția compensatorie a inconștientului devine cu atât mai evidentă cu cît e mai unilaterală atitudine a conștientă; patologia furnizează numeroase exemple care confirmă această observație.

INDIVIDUAL. Individul psihologic se caracterizează printr-o psihologie particulară și, în unele privințe, unică. Natura particulară a *psyche* individuale apare mai puțin în elementele sale, cât în formațiile sale complexe. Individul psihologic sau individualitatea are o existență *a priori* inconștientă și există conștient doar în măsura în care o conștiință a naturii sale specifice e prezentă, adică în măsura în care există o conștiință distincție de alți indivizi. Individualitatea psihică e dată *a priori* ca un corelat al individualității fizice deși este inițial, cum am spus, inconștientă. Este necesar un proces conștient de diferențiere sau *individuire* pentru a aduce individualitatea la existență, adică pentru a o extrage din starea sa de identitate cu obiectul. Identitatea individualității cu obiectul e sinonimă cu inconștienta sa. Dacă individualitatea e inconștientă, nu există individ psihologic, ci doar psihologie colectivă a conștiinței. Individualitatea este atunci proiectată asupra obiectului, care capătă în consecință o valoare excesivă și acționează ca un determinant prea puternic.

INDIVIDUALITATE. Prin individualitate înțeleg particularitatea și singularitatea individului din toate punctele de vedere psihologice. Este individual tot ce nu e colectiv, tot ce ține de un singur individ și nu de un grup mai amplu. Individualitatea nu ține de elementele psihice însele, ci de maniera lor particulară și unică de grupare și combinare.

INDIVIDUARE. Conceptul de *individuire* joacă un rol important în psihologia noastră. În general este vorba de procesul prin care se formează și diferențiază ființele individuale; în particular acest concept se referă la dezvoltarea individului psihologic ca ființă distinctă de psihologia generală, colectivă. *Individuarea* este deci un proces de *diferențiere*, avînd ca scop dezvoltarea personalității individuale.

Individuarea este o necesitate naturală, inhibarea dezvoltării sale prin nivelare în raport cu repere colective fiind vătămătoare pentru activitatea vitală a individului. De vreme ce *individualitatea* este un dat psihologic și fiziologic *a priori*, ea se exprimă și pe căi psihologice. / . . . / Este evident că un grup social constînd din indivizi a căror dezvoltare a fost handicapată nu poate fi o instituție sănătoasă și viabilă; numai o societate care izbutește să-și preserve coeziunea internă și valorile colective asigurînd în același timp individului cea mai mare libertate posibilă, are șansele unei vitalități durabile. Dat fiind că individul nu este o existență singulară, separată, ci presupune prin însăși existența sa o relație colectivă, urmează că procesul de *individuire* trebuie să ducă la relații colective mai intense și mai ample și nu la izolare.

Individuarea e strîns conexată cu *funcția transcendentă* (v. *Simbol*), căci această funcție conturează trasee individuale de dezvoltare care nu s-ar concretiza niciodată dacă individul s-ar menține pe căile prescrise de normele colective.

Individuarea nu poate fi în nici un caz țelul unic al educației psihologice. Înainte ca ea să poată fi adoptată ca țel trebuie atins scopul educațional al adaptării la un minimum indispensabil al normelor colective. Dacă o plantă e destinată să-și manifeste deplin natura specifică, ea trebuie întîi să fie aptă să crească în solul în care a fost plantată.

Individuarea este întotdeauna opusă, într-o anumită măsură, normelor colective, căci ea înseamnă separarea și diferențierea de general și constituirea particularului — nu a unei particularități *căutate*, ci a uneia care este deja conținută în constituția psihică. Opoziția față de normele colective este însă doar aparentă; o examinare mai atentă demonstrează că poziția individuală nu e *antagonică* față de ele, ci doar *diferit orientată*. Călea individului nu poate fi direct opusă normei colective, căci opusul normei colective n-ar fi decât o altă normă, contrară, în timp ce calea indi-

viduală nu este niciodată, prin definiție, o normă. O normă este produsul totalității căilor individuale; justificarea sa, efectul său benefic se bazează pe existența unor căi individuale care au nevoie, din timp în timp, să se orienteze în raport cu o normă. O normă nu-și servește scopul atunci când are o validitate absolută. Un conflict real cu norma colectivă apare numai atunci când o cale individuală e transformată în normă, ceea ce este ținta individualismului extrem. Firește, acest scop este patologic și ostil vieții. El nu are nimic de a face cu individuarea care, deși își poate croi un drum individual distinct de cel colectiv, are nevoie tocmai de acea normă pentru orientarea sa în societate și pentru stabilirea unei vital necesare relații cu societatea. Individuarea duce, în consecință, la o firească stimă față de norma colectivă, dar dacă orientarea este exclusiv colectivă, norma devine treptat superfluă și moralitatea suferă o disoluție. Cu cât viața individului este în mai mare măsură determinată de norma colectivă, cu atât mai pronunțată este imoralitatea individuală.

Individuarea este, practic, identică cu diferențierea conștiinței din starea originală de *identitate*. Ea este, deci, o extensiune a sferei conștiinței, o îmbogățire a vieții psihologice conștiente.

IRAȚIONAL. Utilizez acest termen pentru a desemna nu ceva *contrar rațiunii*, ci ceva *dincolo* de rațiune, ceva ce nu e fundat pe rațiune. Faptele elementare intră în această categorie: faptul că pământul are o lună, că clorina este un element, că apa atinge cea mai mare densitate la patru grade centigrade, etc. Un alt fapt irațional este *întimplarea*, chiar dacă este posibil uneori să se demonstreze o cauzalitate rațională *post factum*.

Iraționalul este un factor esențial care, deși poate fi împins tot mai departe spre periferie prin explicații raționale din ce în ce mai complicate, obligă finalmente explicațiile să devină atât de complexe încât ele depășesc comprehensiunea noastră, limitele raționale fiind atinse mult înainte ca ansamblul lumii să poată fi cuprins prin legile rațiunii. O explicație complet rațională a unui obiect efectiv existent (nu a unui care este doar presupus) este un ideal utopic. Numai un obiect presupus poate fi complet explicat pe baze raționale, căci el nu conține nimic altceva decât ceea ce a fost presupus de gândirea rațională. /.../

Gândirea este o funcție direcționată, ca și sentimentul. Când aceste funcții sînt preocupate nu de o selecție rațională a obiectelor sau de calitățile și interrelațiile lor, ci de percepția aspectelor accidentale, care nu lipsesc niciodată dintr-un obiect, ele pierd de îndată atributul direcționării și o dată cu el ceva din caracterul lor rațional, căci ele acceptă, în acel moment, accidentalul. Tipul de gândire și sentiment orientate către percepția accidentului este, în consecință, irațional; el poate fi intuitiv sau senzational. Atît intuiția cît și senzația sînt funcții care își găsesc împlinirea în *percepția absolută* a fluxului evenimentțial. Prin natura lor ele reacționează la orice împrejurare posibilă și se află în consonanță cu ceea ce este absolut contingent, trebuind, deci, să fie lipsite de direcție rațională. Acesta este motivul pentru care le numesc funcții iraționale, spre deosebire de gândire și sentiment care își găsesc împlinirea numai atunci cînd sînt în completă armonie cu legile rațiunii.

Deși iraționalul ca atare nu poate deveni vreodată obiect al științei, este de extremă importanță pentru psihologia practică să aprecieze corect factorul irațional. Psihologia practică suscită numeroase probleme care nu sînt susceptibile de o soluționare rațională și pot fi abordate numai de o manieră irațională, într-un mod care nu este în acord cu legile rațiunii. Presupunerea sau convingerea exclusivistă că trebuie să existe o cale rațională de soluționare pentru orice conflict poate deveni un obstacol insurmontabil în căutarea unei soluții cu caracter irațional.

LIBIDO. Prin libido înțeleg *energie psihică*. Energia psihică este *intensitatea* unui proces psihic, *valoarea sa psihologică*. Această formulare nu implică atribuirea unei valori, fie ea morală, estetică sau intelectuală; valoarea psihologică este deja implicată în forța sa *determinantă*, care se exprimă prin efecte psihice definite. Nu înțeleg libido ca pe o *forță psihică*, o concepție greșită care a dat prilej la confuzii printre criticii mei. Nu hipostaziez conceptul de energie, ci îl utilizez pentru a desemna intensități sau valori. Problema dacă există sau nu o forță psihică specifică nu are nimic de a face cu conceptul de libido. Utilizez ocazional « libido » alternativ cu « energie »/. . ./

REDUCTIV înseamnă « ducând înapoi ». Utilizez acest termen pentru a caracteriza o metodă de interpretare psihologică care privește produsul inconștient nu ca pe un *simbol*, ci semiotic, ca pe un *semn* sau *simptom* al unui proces subiacent. Metoda reductivă readuce produsul inconștient înapoi la elementele sale, fie că acestea sînt reminiscențe ale unor evenimente reale, sau procese psihice elementare. Metoda reductivă e orientată înapoi, în contrast cu cea *constructivă* și aceasta în sens strict istoric, ca și în sensul figurat al urmăririi unor factori complecși, diferențiați, înapoi către ceva mai general și mai elementar. Metodele interpretative ale lui Freud și Adler sînt ambele reductive, avînd loc în ambele cazuri o reducere la procesele elementare de a dori sau voi, care sînt în ultimă instanță de natură infantilă sau fiziologică. Ca urmare produsul inconștient capătă în mod necesar caracterul unei expresii înautentice, căreia termenul de « simbol » nu îi este în sens propriu aplicabil. Reducția are un efect dezintegrant asupra semnificației reale a produsului inconștient, care este fie redus la antecedentele sale istorice și astfel anihilat, fie reintegrat aceluiași procese elementare din care a provenit odinioară.

SIMBOL. Conceptul de simbol ar trebui, după părerea mea, strict distins de cel de *semn*. Sensurile simbolice și cele *semiotice* sînt lucruri complet diferite. /. . ./

O concepție care interpretează expresia simbolică ca pe un analog sau o desemnare abreviată a unui lucru *cunoscut* e *semiotică*; o concepție care interpretează o astfel de expresie ca pe formularea optimă a unui lucru relativ *necunoscut* și care, din acest motiv, nu poate fi reprezentat mai clar sau mai caracteristic e *simbolică*; o concepție care o interpretează ca pe o parafrază sau transpunere a unui lucru *cunoscut* e *alegorică*. Interpretarea crucii ca simbol al iubirii divine e *semiotică*, pentru că « iubirea divină » descrie faptul de exprimat mai bine și mai adecvat decît crucea, care poate avea multe alte înțelesuri. Interpretarea crucii este însă *simbolică* atunci cînd ea așează crucea dincolo de orice explicație imaginabilă și o privește ca exprimînd un fapt încă *necunoscut* și *incomprehensibil*, de natură mistică și transcendentă — adică psihologică — pentru care crucea este modul cel mai adecvat de reprezentare.

Cîtă vreme simbolul este un lucru viu, el este expresia a ceva ce nu poate fi caracterizat în nici un alt mod. Simbolul e viu doar atîtă vreme cît e încărcat cu sens. O dată ce sensul a fost extras din el, o dată ce a fost găsită expresia care formulează lucrul căutat, așteptat, presimțit mai bine decît simbolul pînă atunci acceptat, simbolul e *mort*; el nu mai posedă, cu alte cuvinte, decît o semnificație istorică. Putem vorbi în continuare despre el ca despre un simbol pe baza tacitei înțelegeri că ne referim la el așa cum era înainte ca expresia mai potrivită să fi fost extrasă din el. /. . ./

O expresie care constituie substitutul unui lucru *cunoscut* rămîne un simplu semn și nu e niciodată un simbol. Este, în consecință, imposibil de creat un simbol

viu, adică unul fertil în semnificații, din asociații cunoscute, căci entitatea astfel produsă nu va conține niciodată mai mult decât s-a introdus în ea. Orice produs psihic — dacă este cea mai bună expresie posibilă pentru moment a unui fapt încă necunoscut sau doar parțial cunoscut — poate fi privit ca un simbol, dacă acceptăm că expresia desemnează ceva ce e doar intuit și nu încă deplin conștientizat. /.../

Simbolul viu formulează un factor inconștient esențial; cu cit mai puternic se face simțită prezența acestui factor, cu atât mai general este efectul simbolului, căci el atinge o coardă similară în orice *psyche*. De vreme ce el este, pentru o epocă dată, expresia optimă a ceva încă necunoscut, el trebuie să fie produsul celor mai complexe și diferențiate minți ale acestei epoci. Dar pentru a avea un astfel de efect el trebuie să cuprindă ceea ce e comun unui larg grup de oameni; așa ceva nu poate fi niciodată ceea ce este mai diferențiat, cea mai înaltă valoare care poate fi atinsă, căci foarte puțini au acces la ea sau o înțeleg. Factorul comun trebuie să fie ceva ce este încă atât de primitiv, încât ubicuitatea sa nu poate fi pusă la îndoială. Simbolul are o eficacitate generală doar atunci când cuprinde în sine acest factor comun dându-i expresia ca mai înaltă cu puțință. Aici se află potența, forța de redempțiune a simbolului viu, social.

Tot ce am spus despre simbolul social se aplică și celui individual. Există produse psihice individuale al căror caracter simbolic e atât de evident, încât ele solicită de îndată o interpretare simbolică. Ele au, pentru individ, aceeași semnificație funcțională pe care o are simbolul social pentru un grup mai amplu. Asemenea produse nu au niciodată o sursă exclusiv conștientă sau exclusiv inconștientă, ci provin dintr-o colaborare egală a ambelor. Produsele pur inconștiente nu sînt mai convingătoare simbolic per se decât cele pur conștiente; cea care le dotează pe amîndouă cu caracter simbolic este atitudinea simbolică a conștiinței observante. /.../

Dar tocmai pentru că simbolul se naște din cele mai înalte aspirații spirituale ale omului și trebuie, în același timp, să izvorască din cele mai profunde rădăcini ale ființei sale, el nu poate fi produsul unilateral al funcțiilor mentale celor mai diferențiate, ci trebuie să derive în aceeași măsură din nivelele cele mai joase și primitive ale *psyche*. Pentru ca această colaborare a unor stări opuse să devină posibilă ele trebuie întîi să se înfrunte într-o poziție deplin conștientă. O atare opoziție implică în mod necesar un violent dezacord cu sine, pînă la punctul în care teză și antiteza se neagă reciproc, în timp ce eul e forțat să admită absolută sa participare la ambele. Dacă are loc o subordonare a uneia dintre părți, simbolul va fi, predominant, produsul celeilalte și în această măsură mai puțin un simbol cit un simptom — cel al antitezei suprimate. Un simbol care nu e decît simptom e privat de forța sa de redempțiune, căci el eșuează în a exprima dreptul deplin al tuturor părților psihicului la existență, fiind o constantă reamintire a antitezei suprimate, chiar dacă conștiința nu e dispusă să ia acest fapt în considerare. Dar cînd există o deplină paritate a opuselor și o egală participare a eului la ambele, se crează o situație care duce în mod necesar la o suspendare a volnței, incapabilă să opereze dacă orice motiv posedă un egal de puternic contra-motiv. Cum vlața nu poate tolera stază completă, rezultă o blocare a energiei vitale care ar duce la o situație insuportabilă dacă tensiunea opuselor n-ar produce o nouă funcție unificatoare care le transcende pe amîndouă. Această funcție apare în mod firesc prin regresivitatea *libido* provocată de blocaj. Orice progres devenind pentru moment imposibil prin totala divizare a volnței, *libido* se scurge înapoi, ca să spunem așa, spre izvorul său. Cu alte cuvinte, neutralizarea și inactivitatea conștiinței provoacă o activare a inconștientului, în care toate funcțiile diferențiate își au rădăcina comună, arhaică, și în care toate conținuturile se află într-o stare de amalgam; vestiigiile unei atari situații sînt încă prezente în mentalitatea primitivă.

Din activitatea înconștientului provine acum un nou conținut, constelat în egală măsură de teză și antiteză și aflându-se într-o relație de compensare față de ambele. El formează terenul comun care face posibilă unificarea opuselor. /.../ Eul, sfîșiat între teză și antiteză, găsește în acest teren mediator corespondentul său, unicul său mijloc de expresie, și îl ia imediat în posesiune, dornic să fie eliberat de sciziunea sa. Energia creată de tensiunea opuselor se scurge în produsul mediator protejîndu-l de conflictul care se declară din nou de îndată, căci ambele opuse luptă pentru a cîștiga noul produs de partea lor: spiritualitatea vrea să îl transforme în ceva în întregime spiritual, senzualitatea în ceva senzual; una vrea să îl transforme în știință sau artă, alta în experiență senzuală. Acapararea sau dizolvarea produsului mediator de către una dintre părți are loc numai dacă eul nu e în întregime divizat, ci înclină în mai mare măsură către una dintre părți. Dacă una dintre părți iese învingătoare și izbutește să dizolve produsul mediator, eul o urmează, consecința fiind o identificare a sa cu funcția favorizată. În acest caz procesul de diviziune se va repeta mai tîrziu, pe un alt plan.

Dacă însă, ca rezultat al stabilității eului, nici una dintre părți nu reușește să dizolve produsul mediator, acest lucru demonstrează în suficientă măsură superioritatea sa față de amîndouă. /.../

Dacă produsul mediator rămîne intact, el formează materia brută nu pentru un proces de disoluție, ci pentru unul de edificare, la care atît teza cît și antiteza sînt părtașe. El devine astfel un conținut nou care guvernează întreaga atitudine, punînd capăt diviziunii și orientînd energia opuselor către un fîgaș comun. Staza e depășită și viața se poate orienta, cu forțe reînnoite, către noi țeluri.

Am numit acest proces în totalitatea sa *funcția transcendentă*, « funcție » însemnînd aici nu o funcție de bază, ci o funcție complexă constituită din alte funcții, iar « transcendent » denotînd nu o calitate metafizică, ci doar faptul că această funcție facilitează tranziția de la o atitudine la alta. Materia brută formată de teză și antiteză — formare în cursul căreia opusele sînt unificate — este simbolul viu. Profunzimea sensului său este inerentă materiei brute — textura însăși a *psyche* — care transcende timpul și disoluția; configurarea sa prin intermediul opuselor îi conferă forță suverană asupra tuturor funcțiilor psihicului. /.../

SINE. Ca concept empiric sinele desemnează întregul registru al fenomenelor psihice în om. El exprimă unitatea unei personalități în ansamblul ei. Dat fiind că personalitatea totală — avînd în vedere componenta ei înconștientă — nu poate fi decît parțial conștientă, conceptul de sine este, în parte, numai potențial empiric și, în acest sens, un *postulat*. El cuprinde, cu alte cuvinte, atît ceea ce intră în sfera experienței, cît și ceea ce depășește această sferă (sau nu a parvenit încă la ea). Aceste calități sînt împărțite cu numeroase concepte științifice care sînt mai degrabă nume decît idei. În măsura în care totalitatea psihică, incluzînd atît conținuturi conștiente cît și conținuturi înconștiente, este un *postulat*, sinele este un concept *transcendent* căci presupune, pe baze empirice, existența unor factori înconștienți și caracterizează deci o entitate care nu poate fi decît parțial descrisă, rămînînd încă, în unele aspecte ale ei, incognoscibilă și de necircumscriș. /.../ Empiric sinele apare în vise, mituri și basme sub forma unei « personalități supraordonate », ca rege, erou, profet salvator, etc. sau sub forma unui simbol al totalității ca cercul, pătratul, *quadratura cercului*, cruce, etc. Atunci cînd reprezintă o *complexio oppositorum*, o uniune a opuselor, el poate apare ca o dualitate unificată: *tao* ca interrelație între *yin* și *yang*, frații inamici, eroul și adversarul său (arhi-inamicul, dragonul), Faust și Mefistofeles, etc. Empiric, sinele apare deci ca un joc al luminii și umbrei, deși este conceput ca o totalitate în care opusele sînt unificate. De vreme ce un astfel

de concept este ireprezentabil — *tertium non datur* — el este, și în acest sens, transcendent. Ar fi, din punct de vedere logic, o speculație vană, dacă n-ar desemna simboluri ale unității reperabile empiric.

Sinele nu este o idee filosofică întrucât nu predică propria sa existență, adică nu se auto-hipostazăază. Din punct de vedere intelectual este doar o ipoteză de lucru. Simbolurile sale empirice posedă, pe de altă parte, o *numinozitate* distinctă, adică o valoare emoțională *a priori*, când se exprimă prin figuri de tip *mandala*, « *Deus est circulus...* », *tetraktys* pitagoreică, cuaternitate, etc. El se dovedește astfel a fi o idee *arhetipală* care diferă de alte idei similare prin faptul că ocupă o poziție centrală, adecvată semnificației conținutului său și numinozității sale.

SUFLET (*Psyche*, personalitate, *persona*, *anima*). M-am simțit nevoit, în cursul investigațiilor mele privind natura inconștientului, să operez o distincție conceptuală între suflet și *psyche*. Prin *psyche* înțeleg totalitatea proceselor psihice conștiente și inconștiente. Prin suflet înțeleg un complex funcțional clar demarcat, care poate fi descris ca « personalitate ». Pentru a face mai limpede ceea ce înțeleg prin această distincție trebuie să introduc anumite considerații suplimentare. Cele care ne-au îndemnat să acceptăm posibilitatea unei pluralități a personalităților în același individ sînt în special fenomenele de somnambulism, conștiință dedublată, personalitate divizată, etc., a căror investigare se datorează în special școlii franceze.

(Sufletul, complex personal sau « personalitate »)

Este imediat evident că o atare pluralitate de personalități nu poate apare niciodată la un individ normal. Dar, așa cum arată fenomenele mai sus menționate, posibilitatea disocierii personalității trebuie să existe, cel puțin în germene, în limitele normalului. Și într-adevăr, orice observator dotat cu o minimă acuitate de observație va fi capabil să repereze fără prea mari dificultăți urme ale unei scizuni caracteriale în individul normal. Nu e nevoie decât să observăm un om cu suficientă atenție, în condiții normale, pentru a vedea că o schimbare de mediu aduce cu sine o frapantă alterare a personalității și că apare de fiecare dată un caracter clar definit, notabil diferit de cel anterior. /.../ Un anumit mediu cere o anumită atitudine. Cu cît mai mult persistă această atitudine și cu cît mai des este ea solicitată, cu atît devine mai obișnuită. Foarte mulți oameni provenind din păturile educate sînt obligați să se miște în două medii total diferite — cercul domestic și lumea afacerilor. Aceste medii total diferite cer atitudini total diferite care, în funcție de gradul de identificare al ego-ului cu atitudinea de moment, produc o reduplicare a caracterului. /.../ Care este adevăratul caracter, personalitatea reală? Este o întrebare la care e adesea imposibil de răspuns. /.../ Sîntem în consecință deplin justificați în a trata disocierea personalității ca pe o problemă a psihologiei normale. După părerea mea răspunsul la întrebarea de mai sus ar fi că un astfel de om nu are de loc caracter real: el nu e *individual*, ci *colectiv*, loc al circumstanțelor și solicitărilor generale. Dacă ar fi un individ ar avea același caracter în pofida variațiilor de atitudine; nu s-ar identifica cu atitudinea de moment și n-ar vrea, nici n-ar putea să împiedice *individualitatea* să se exprime la fel de clar într-o situație ca și în cealaltă. Firește, el este *individual*, ca orice ființă vie, dar este astfel doar inconștient. Din cauză identificării sale mai mult sau mai puțin totale cu atitudinea de moment, el înșeală pe alții și adesea pe sine însuși, cu privire la caracterul său real. El adoptă o mască despre care știe că e conformă cu intențiile sale conștiente, conformîndu-se în acești timp opiniiilor societății /.../

(Suflet ca *persona*)

Această mască, adică atitudinea adoptată *ad hoc*, este ceea ce am numit *persona*, numele dat măștil purtate de actori în antichitate. Omul care se identifică cu masca

este cel pe care l-aș numi «personal» ca opus «individualului». /.../ *Persona* este un complex funcțional care accede la existență din necesități de adaptare sau conveniență personală, dar nu e nici pe departe identic cu individualitatea. *Persona* e preocupată exclusiv de relația cu obiectele. Relația individului cu obiectul trebuie clar distinsă de cea cu subiectul. Prin «subiect» înțeleg în primul rând acele trăiri vagi, difuze, neclare, sentimentele, gândurile și senzațiile care se scurg în noi nu datorită unei continuități demonstrabile a experienței conștiente cu privire la obiect, ci apărînd ca influxuri disturbante, uneori inhibante, ocazional benefice, din întunecatele profunzimi interioare, din bolțile subterane și dosnice ale conștiinței; ele constituie, în totalitatea lor, percepția noastră cu privire la viața inconștientului. Subiectul conceput ca «obiect intern» este inconștientul. La fel cum există o relație cu obiectul exterior, o atitudine exterioară, există o relație cu obiectul interior, o atitudine interioară. E lesne de înțeles că din pricina naturii sale extrem de intime și inaccesibile, această atitudine se discerne mai greu decît cea exterioară, sesizabilă imediat oricui. /.../ Atitudinea indivizilor față de aceste probleme e foarte diversă. Unii nu vor admite să fie disturbați nici în cea mai mică măsură de aceste procese interne, le vor ignora complet; alții sînt tot atît de complet sub deșănța lor. /.../. Alții, în fine, au doar un acces ocazional la aceste solicitări inconștiente sau numai la o anumită categorie a lor. Pentru unii oameni ele pot să nu fi atins niciodată conștiința drept ceva demn de a fi gândit, în timp ce pentru alții ele constituie probleme acute asupra cărora meditează mereu. /.../

(Suflet ca anima)

Putem, în consecință, vorbi despre o personalitate interioară cu aceeași îndreptățire cu care, pe baza experienței cotidiene, vorbim de o personalitate exterioară. Personalitatea interioară este modul în care cineva se comportă în relație cu propriile sale procese psihice interioare; este atitudinea interioară, fața caracteristică întoarsă către inconștient. Numesc atitudinea exterioară, fața exterioară, *persona*; pe cea interioară, fața interioară, o numesc *anima*. În măsura în care o atitudine este obișnuită, ea constituie un complex funcțional încheiat cu care ego-ul se poate, mai mult sau mai puțin, identifica. /.../ este ca și cum o altă personalitate ar fi luat individul în posesiune, ca și cum «un alt spirit ar fi pătruns în el». Aceeași autonomie care caracterizează foarte adesea atitudinea exterioară este pretinsă și de atitudinea interioară, de *anima*. Este una dintre cele mai dificile probleme educaționale aceea de a modifica *persona*, atitudinea exterioară, și este tot atît de dificil să modifice *anima*, căci structura ei este îndeobște la fel de bine încheiată precum cea a *personei*. La fel cum *persona* este adesea o entitate care pare să constituie întregul caracter al omului și îl poate însoți nealterată de-a lungul întregii vieți, *anima* este o entitate clar definită, cu un caracter nu o dată autonom și imuabil. Ease pretează deci cu ușurință la caracterizare și descriere.

Așa cum experiența mea o confirmă, caracterul animei este îndeobște complementar cu cel al *personei*. În general, *anima* conține toate acele calități umane comune de care e privată atitudinea conștientă. /.../ Caracterul complementar al animei afectează și caracterul sexual, așa cum mi s-a demonstrat cu certitudine. O femeie foarte feminină are un suflet masculin, iar un bărbat foarte masculin are un suflet feminin. Acest contrast se datorează faptului că un bărbat nu este în toate privințele și întru totul masculin, ci posedă și anumite trăsături feminine. Cu cît mai masculină este atitudinea sa exterioară, cu atît mai obliterare sînt trăsăturile sale feminine; ele apar în schimb în inconștient. /.../ Invers, adesea cele mai feminine dintre femei manifestă în viața lor interioară o intoleranță, încăpăținare și persistență care sînt de găsît cu o intensitate comparabilă în atitudinea exterioară masculină.

Acestea sînt trăsături masculine care, excluse din atitudinea feminină exterioară, au devenit calități ale sufletului.

Dacă vorbim despre *anima* unui bărbat trebuie deci, logic, să vorbim despre *animus* al femeii, pentru a da sufletului feminin numele său corect. /.../

Cît privește calitățile sale umane comune, caracterul animei poate fi dedus din cel al persoanei. Orice trăsătură care ar trebui să fie în mod normal prezentă în atitudinea exterioară, dacă e în mod evident absentă, va fi invariabil găsită în atitudinea interioară. Aceasta este o regulă fundamentală pe care experiența mi-a confirmat-o nu o dată. Cît privește însă calitățile individuale, nimic nu poate fi dedus cu privire la *anima* de această manieră. Putem fi doar siguri că atunci cînd un om se identifică cu *persona* sa, calitățile sale individuale vor fi asociate cu *anima*. Această asociere dă frecvent naștere în vise simbolului gravidității psihice, un simbol reducibil la imaginea primordială a nașterii eroului. Copilul care urmează să se nască semnifică individualitatea care, deși prezentă, nu e conștientă încă. Fiindcă în același mod în care *persona*, instrumentul adaptării la mediu, e influențată de condițiile mediului, *anima* e formată de inconștient și calitățile sale. Într-un mediu primitiv *persona* adoptă în mod necesar trăsături primitive, iar *anima* trăsăturile arhaice ale inconștientului, ca și caracterul său simbolic, premonitor. De aici calitățile « roditoare », « creatoare » ale atitudinii interioare. /.../

(Integrarea sufletului — Anima/Animus)

Imaginea sufletului este o imagine specifică printre cele produse de inconștient. La fel cum *persona*, atitudinea exterioară, e reprezentată în vise prin imagini ale unor persoane definite care posedă calitățile specifice ale persoanei într-o formă deosebit de marcată, sufletul, adică *anima* sau atitudinea interioară, e reprezentat în inconștient de persoane definite care posedă calități care corespundătoare. O astfel de imagine e numită « imaginea sufletului ». Uneori aceste imagini reprezintă figuri total necunoscute sau mitologice. La bărbați *anima* e de obicei personificată de inconștient ca femeie; la femei *animus* e personificat ca bărbat. /.../

Pentru un bărbat, o femeie este un purtător real mai adecvat al imaginii sale sufletești, din pricina calităților feminine a sufletului său; pentru o femeie — un bărbat. Întotdeauna cînd între sexe există o relație pasională, aproape magică, e vorba invariabil de o imagine a sufletului proiectată. /.../

Dacă imaginea sufletului e proiectată, rezultatul este o legătură afectivă absolută cu obiectul. Dacă ea nu e proiectată, rezultă o stare de relativă inadaptare, descrisă de Freud ca *narcisism*. Proiecția imaginii sufletului oferă o relaxare a preocupărilor legate de propriile procese interioare cîtă vreme comportamentul obiectului este în armonie cu imaginea sufletului. Subiectul se află atunci în situația de a-și putea trăi *persona*, de a o putea dezvolta. /.../

Dacă imaginea sufletului nu e proiectată, se dezvoltă treptat o relație morbidă cu inconștientul. Subiectul e tot mai copleșit de conținuturi inconștiente, pe care relația sa inadecvată cu obiectul îl face incapabil să le asimileze sau utilizeze în vreun fel, astfel încît întreaga relație subiect-obiect se deteriorează. Desigur astfel de atitudini reprezintă extreme între care se plasează atitudini mai normale. La omul normal imaginea sufletului nu se caracterizează printr-o claritate deosebită, prin puritate și a direcție; ea este mai degrabă confuză. /.../

Selecție și traducere de ANCA GROVEANU



HANS BALDUNG GRIEN: *Lăncier salutînd* (1505)



MANUEL NICHOLAUS DEUTSCH: *Decapitare*.

CARL GUSTAV JUNG

De la vis la mit

Interpretînd un nou vis, vom avea ocazia să abordăm unele noțiuni esențiale, ca de exemplu pe cea de *arhetip*, expresie care desemnează o imagine originară, existînd în *inconștient*. Arhetipul e și el un fel de complex; dar spre deosebire de cele pe care le-am studiat pînă acum, el nu mai este fructul experienței personale; este un complex înăscut. Arhetipul este un centru încărcat de energie. Dragonul de pildă, este una dintre aceste imagini originare arhetipale. Dacă în cursul existenței mele nu întîlnesc dragonul care se află în mine, dacă duc o existență care rămîne privată de această confruntare, voi sfîrși prin a mă simți inconfortabil, aproape de parcă aș fi hrănit constant cu alimente fără vitamine sau sare. Trebuie să întîlnesc dragonul, căci acesta, ca și eroul, este un centru încărcat de energie. Dacă întîlnirea nu se produce, această carență va antrîna cu vîrsta o contrarietate similară celei pe care ne face s-o resimțim omisiunea unei nevoi naturale a omului. Poate pîrea paradoxal, dar aceste imagini originare — care sînt o mulțime — poartă fiecare cu sine energia sa specifică, a căror beneficiari nu sîntem cîtă vreme nu ne-am ciocnit de ele și nu le-am încorporat de o manieră oarecare în trîma vieții noastre. Întîlnirea cu dragonul se poate produce potrivit unor modalități diferite, esențialul fiind ca o astfel de confruntare să existe. M-aș face poate mai bine înțeles spunîndu-vă: nu te simți întru totul în largul tău cîtă vreme nu te-ai întîlnit cu tine însuși, cîtă vreme nu te-ai ciocnit de tine însuși; dacă nu ai fost pradă unor dificultăți interioare, rămîi la suprafața propriei tale ființe; cînd o ființă intră în coliziune cu sine însăși, ea resimte, în urma acestel confruntări, o impresie salutară care îi procură bunăstare.

Există arhetipurile care sînt esențiale, care pot suscita modificări fundamentale într-o viață umană. /.../

Am spus mai devreme că simbolurile visului sînt de natură esențialmente individuală și că avem în general interesul să interpretăm o serie de vise, ceea ce conferă interpretării o siguranță înfinit mai mare decît atunci cînd ea poartă asupra unui vis izolat. În ceea ce urmează mă voi contrazice — cel puțin în aparență — și voi încălca regulile edificate pînă acum: voi interpreta un vis izolat, care nu face parte dintr-o serie și al cărui autor îmi este necunoscut. Voi interpreta acest vis în mod « arbitrar », dar modul meu de a proceda nu va fi nejustificat. Visul de care vom vorbi emană, într-adevăr, din *inconștientul colectiv* și substanța lui este una esențialmente mitologică. Or, dacă un vis e format din materiale personale, interpretarea sa presupune cunoașterea asociațiilor celui care visează, cărora analistul nu le poate adăuga mare lucru, o persoană fiind, în individualitatea sa, diferită de oricare alta. Fiecare individ nu are oare viața sa proprie, imaginile și reprezentările sale proprii? Dar acest lucru, capital la nivelul *inconștientului personal*, nu mai este adevărat pentru materialele care emană din *inconștientul colectiv*. În fața unui arhetip analistul poate și trebuie să înceapă să gîndească, căci el relevă o structură comună condiției umane, cu privire la care asociațiile mele vor fi la fel de valabile ca și cele ale visătorului.

* A pîsea conferință din cadrul unui ciclu ținut la Basel, la «Societatea de Psihologie», în 1934.

Pot atunci furniza paralelele, materialele comparative, pe scurt contextul, cu singura condiție de a poseda cunoștințe suficiente. În visul despre care vorbim aceste cunoștințe mi-au permis să elucidez semnificația universală a monstrului. Și acest lucru este mai mult sau mai puțin adevărat pentru oricine, căci toți am auzit vorbindu-se de basme, legende și mitologie.

Visul despre care îmi propun să vă vorbesc provine de la un tânăr care se afla în acel moment în stadiul premonitoriu al unei psihoze maniaco-depresive. Începutul nevrozelor și psihozelor e frecvent marcat de apariția unor vise de mare importanță prin indicațiile pe care le conțin privind cauzele și semnificația tulburării pe care să izbucnească. S-ar părea că asistăm la o ultimă tentativă din partea inconștientului de a ridica, într-un suprem elan, până la conștiința subiectului, simbolurile care i-ar putea furniza, în deruta sa, o prețioasă orientare. Izbucnirea unei nevroze sau a unei psihoze e întotdeauna precedată de o perioadă caracterizată printr-o stare de dezmembrare, în cursul căreia tinde să dispară impresia de securitate inerentă vieții normale. Panica, instabilitatea ce rezultă din această stare afectează profund inconștientul care se revoltă împotriva acestei derute, împotriva unilateralității sau perversității conștiinței; această revoltă provoacă din partea inconștientului un vis, adevărat mesaj de circumstanță. Nu e de fel rară apariția unor astfel de tulburări nervoase la subiecți aflați într-o perioadă a existenței lor în care ei au sentimentul că au realizat o securitate deplină, când și-au făcut proprii convingeri care le par irefutabile dar care, apărind mai mult sau mai puțin compromise inconștientului lor, provoacă revolta acestuia și îl fac să adreseze conștientului un vis de importanță majoră. Visele care au loc la începutul unei nevroze sau psihoze constituie, împreună cu cele din copilăria timpurie, cele mai interesante vise pe care le putem întâlni.

Să mai subliniem, ca preambul, că nu cunoșteam visătorul. Visul mi-a fost comunicat de un prieten, medic alienist într-o clinică, pentru că i s-a părut deosebit de semnificativ. Bolnavul său era un francez de douăzeci și doi de ani, foarte inteligent și estetic. Așa cum veți vedea, expresiile, versiunea visului sînt absolut generale și nu necesită aproape nici o asociație personală, simbolurile pe care le vehiculează fiind dintr-o specie care produce îndeobște la pacienți dificultăți de asociere. Subiecții care au vise de acest fel rămîn sub impresia stranieții lor și ignoră de unde ar fi putut extrage o asemenea imagistică. De altfel, materialele asociative care se raportează la cele cîteva aluzii personale incluse în vis mi-au fost comunicate, astfel încît sîntem în măsură să le înțelegem. Să adăugăm că bolnavul făcuse o călătorie în Spania și că reprezentările care joacă un rol în vis sînt în majoritate de origine spaniolă. Depresiunea, diagnosticată ca psihoză maniaco-depresivă, s-a declanșat o dată cu întoarcerea din călătorie. După șase luni bolnavul a putut părăsi clinica, dar cîteva luni mai tîrziu s-a sinucis. Depresiunea sa părea în acel moment vindecată și el și-a pus capăt zilelor într-o stare aparent calmă și rezonabilă. Visul său vă va face să înțelegeți de ce s-a sinucis. Iată-l:

Sub catedrala din Toledo se află o cisternă plină cu apă, în comunicare subterană cu Tagela. Această cisternă e o mică încăpere obscură. În spă se află un imens șarpe, al cărui ochi strălucesc ca niște pietre prețioase. Alături de el, o cupă de aur conține un pumnal. Acest pumnal este cheia Toledo-ului și el conferă deținătorului său suzeranitatea asupra orașului. Șarpele — o țelam — era prietenul și protectorul unui anume domn B.C. Acesta se afla la început împreună cu mine în camera întinută și îl introducea piciorul său gol în gura șarpelui care îl lingea în modul cel mai amical, amîndoi gîsind în aceasta plăcere. Astfel, B.C. nu se temea de șarpe, pentru că era un copil inocent; căci în vis B.C. nu era adult, ci în vîrstă de numai șapte ani. Apoi am rămas singur în încăperea întinută, întregindu-mă cu șarpele căruia îi port un respect profund, lipsit de teamă. Șarpele îmi spune că Spania îmi aparține de vreme ce sînt prietenul lui B.C. și mă roagă să-i redau copilul, ceea ce refuz; îi promit în schimb să cobor eu însumi pînă la el și să mă las mîngîiat de el. În loc de asta, hotărîsc brusc să-i trimit pe prietenul meu S. (care se trage din Maurii

spanioli, cum o dovedesc tenul său smead și părul negru). Această descindere necesită ca S. să redobândească în prealabil forțele ancestrale ale rasei sale. Îi spun do aceea să-și procure spada cu minier roșu care se află în fabrica de arme de pe celălalt mal al Tagelui, spadă care provine de la Atenienii sau Foceenii din Massilia, astăzi Marsilia. Prietenul meu se duce după spadă și descinde în cisternă, undă îi spun să-și străpungă palma mîinii stîngi cu spada, ceea ce el face. Dar nu are forța să rămînă în preajma șarpelui; răpus de durere și teamă el pălește și, clătinîndu-se, urcă scara fără a lua pumnulul. Din acest motiv nu poate păstra Toledo-ul și sînt nevoit să-l abandonez acolo, ca pe un ornament.

Iată ceea ce primitivii, care au un fin discernămint cu privire la natura viselor, ar numi un *vis mare*; celelalte, visele curente, nu contează în ochii lor, în timp ce dacă vreunul din ei are un « vis mare », el are intuiția imediată a semnificației sale colective, ceea ce îl face să simtă dorința de a comunica visul său întregului său anuraj, ca și cum ar îndeplini astfel o obligație morală față de trib. Este reunit în acest caz cercul bărbaților, care se așează pe pămînt și ascultă povestea visătorului. Anumite dialecte primitive posedă o expresie pentru visul obișnuit și una distinctă pentru cel mare. Acest comportament aparte nu e o caracteristică exclusivă a primitivilor; el poate fi întîlnit și în Europa, la Roma, unde îl găsim încă la sfîrșitul Republicii. Știm de pildă că flica unui senator roman căreia Minervă îi apăruse în vis s-a prezentat în fața Senatului cerînd, pe baza visului său, restaurarea unui templu al Minervei care fusese lăsat să cadă în ruine. Senatul, impresionat, a acordat sumele necesare. Această relatare exprimă elocvent intuiția imemorială a caracterului colectiv al visului mare, care nu aparține celui care l-a visat, ci colectivității, poporului, totalității oamenilor. Dacă interpretarea unui astfel de vis e corectă, ea va fi profitabilă tuturor, ceea ce nu se poate pretinde despre micile vise curente.

Să relatăm contextul acestui vis impresionant. Visătorul, așa cum v-am spus, a petrecut un timp în Spania și în particular a stat ceva mai îndelung la Toledo, un oraș cu o pecete de neuitat. Comoara orașului e catedrala sa gotică, una din cele mai frumoase din Europa; ea a produs o impresie profundă asupra visătorului nostru. Oricine a pătruns într-o catedrală gotică a resimțit în ce măsură epoca creștină și spiritualitatea ei sînt aici încă vii și se impun vizitatorului. Sub această catedrală, într-un fel sub această lume spirituală și iradiantă a Evului Mediu, se află o cisternă ale cărei ape sînt în comunicare cu Tăgele. Tăgele împrejmuește orașul Toledo din trei părți; ca toate cursurile de apă, el constituie un simbol al fluxului vieții care se scurge, al fluxului patern. Spunem de pildă: « Tatăl nostru Rinul ». Dacă vă veți afla vreodată pe malurile unui riu ale cărui ape se scurg liniștite între două păduri și îi veți contempla cursul regulat și etern, veți percepe valoarea simbolică pe care Tăgele o poate avea în visul nostru. Fluviul este corelat printr-un braț subteran cu cisterna, care formează astfel o pătură de apă izolată de valurile grăbite ale vieții.

Toledo este încă și astăzi un oraș fortificat. El a fost în trecut una din fortărețele inexpugnabile ale Spaniei. Mult timp capitală a Castiliei, el numără deja în Evul Mediu 200 000 de locuitori și era dominat de castele maure întărite. Un astfel de oraș, înconjurat de ziduri de apărare și turnuri, umple călătorul de o impresie de neșters de coeziune, unitate, rigiditate superioară, opunîndu-se oricăror influențe provenind din exterior; e încarnarea unei forțe suverane. Iată de ce orașul este, din timpuri imemorabile, simbolul totalității perfecte, capabile să se impună prin forță proprie oricăror influențe dezagregante, simbolul existenței eterne, asemeni Ierusalimului celest, care încarnează plenitudinea cerurilor, o stare durabilă, invulnerabilă la atingerea timpului.

Cisterna e o cavernă sumbră situată sub catedrală. Sub bisericile medievale se află în general o criptă care mai este încă la noi loc de înmormîntare și unde aveau loc odinioară mistere secrete. În apa cisternelor înoată un șarpe. Șarpele, cum am spus în legătură cu visul precedent, e un animal cu sînge rece, un vertebrat care încarnează

psyche inferioară, psihicul obscur, inconștientul, ceea ce e rar, incomprehensibil, monstruos, ceea ce se poate instala în noi, inamic nouă, capabil, de pildă, să provoace în noi o boală mortală. Șarpele are ochi care strălucesc ca niște pietre prețioase, ceea ce a constituit în întreaga antichitate — tradițiile care confirmă acest lucru nu lipsesc — un atribut al șarpelui magic. Pietrele prețioase, ca și cupa de aur, subliniază tot ce e aici de un preț inestimabil. Cupa reprezintă o comoară; ea conține un pumnal care e în același timp cheia orașului; este comoara pe care un dragon are întotdeauna misiunea s-o păzească. Cuvântul « dragon » provine din latinescul *draco*, care înseamnă pur și simplu șarpe. Dragonul, simbol al sufletului instinctiv și inferior, este în Occident un animal considerat nefast, în timp ce în Orient trece drept unul fast. În legende elvețiene de exemplu, dragonii bîntuie întotdeauna malurile apelor și sînt adesea gardieni ai izvoarelor, gardieni uneori foarte ameninșători. Ei apar aproape întotdeauna în legătură cu o comoară oarecare ce urmează să le fie sustrasă — aici cheia orașului —, pe care eroul, prietenul visătorului, trebuie s-o dobîndească. Dar această cheie nu e o cheie obișnuită. E în același timp un pumnal, reprezentările pumnalului și cheii fiind contopite, contaminate reciproc pînă la a forma împreună un tot, o unitate inimaginabilă. Este frecvent în vise ca semnificații diverse să fie condensate într-un singur obiect, care le exprimă pe toate. Ceea ce inconștientul intenționează să formuleze prin această cheie-pumnal nu este exprimabil nici prin pumnal singur, nici prin cheie singură. Aceste două obiecte definesc două aspecte diferite ale unui același dat, inexprimabil printr-o unică reprezentare; e sarcina spiritului conștient să găsească denominatorul comun al acestor două obiecte disparate. Pumnalul este o armă albă care se poate include, cu acest titlu, în categoria generală a armelor, înglobată ea însăși în conceptul, mai general încă, de instrument. Pumnalul, ca și spada, lancea sau săgeata este o piesă executată într-un scop precis, ca răspuns la o intenție, la o voință pe care o semnaleză. Orice instrument relevă o intenție, o voință determinată care își concretizează mijloacele sub această formă. O lunetă astronomică exprimă voința constructorului său de a discerne obiecte îndepărtate, iar un pumnal pe cea de a străpunge; voința de a străpunge a căpătat corp în acest obiect ascuțit. Pumnalul vrea să-și atingă scopul; el evocă penetrarea într-o direcție precisă, ceea ce îl apropie surprinzător de acest alt instrument care este cheia. Cheia vrea și ea să pătrundă; intenția de a deschide un lacăt, ceea ce degetele sînt incapabile să realizeze, s-a concretizat într-o cheie. Goethe spune sugestiv în *Faust* al său: « Cheia va adulmeca locul dorit, urmează-o în adîncimi, ea te va duce la Mame ». Faust ignoră calea ce duce într-acolo, dar cheia, care este intenție dirijată, o cunoaște și găsește aici punctul său de aplicare propice.

În această ordine de idei, primitivii nu cred despre arma lor că ei sînt cel care o mînuiesc cu o îndemînare deosebită, ci îl atribuie, ca unei ființe magice, un suflet care cunoaște scopul de atins. Dacă virful pumnalului găsește inima adversarului e pentru că o caută și vrea să pătrundă acolo, pumnalul fiind cel care conduce mîna luptătorului și nu luptătorul pumnalul. În fapt, în psihologia primitivului, instrumentul, încă nediferențiat de intenția pe care o traduce, servește drept receptacol lecției sale.

Aceste comentarii evidențiază ce e comun unui pumnal și unei chei: ambele adulmeca punctul propice și conduc la realizarea unui scop. Visul nu ne spune, firește, care este elementul psihic din noi care — simbolizat de cheia-pumnal — cunoaște calea de urmat; în cazul unui tratament ar trebui să-l căutăm.

Să trecem la prietenul visătorului nostru, acest domn B.C., al cărui demon protector este șarpele, demonul individual fiind frecvent reprezentat de un șarpe care încarna, de exemplu, sufletul eroului. Această reprezentare se bizuie pe o concepție primitivă. Primitivii, o dată îngropat unul de-al lor, observă moviila de pămînt proaspăt

care îl acoperă; primul animal care se aventurează pe ea este decretat depozitarul sufletului defunctului și va fi venerat cu cel mai mare respect. Prietenul visătorului nostru e un prieten din copilărie; îl cunoscuse către vârsta de șapte ani, când îi trezise un sentiment de puternică prietenie. Aceste prietenii din copilărie sînt adesea de natură pasională; dacă le privim mai de aproape și ne întrebăm din ce sînt formate, descoperim frecvent că fiecare din cei doi prieteni proiectează în celălalt elementele cele mai nobile și prețioase ale vieții sale interioare, comoara sa intimă. Originea expresiei «comoara mea» din limbajul tandru se află aici. *E fără îndoială cel mai frumos mister al prieteniei — a-ți crede prietenul capabil de ceea ce nu îndrăznești să speri de la tine însuși.* Aceste prietenii din copilărie se hrănesc adesea dintr-un secret, din intuiția infantilă a unor valori inestimabile, a unei mari comori ascunse la care prietenul are, poate, acces. Din viața voastră școlară vă amintiți cu siguranță că printre condiscipolii voștri unii treceau drept «eroi»; erau naturi deosebit de dotate, demne de respect, tandru iubite și crezute capabile să săvîrșească minuni. Acest domn B.C. fusese pentru visătorul nostru un prieten astfel idealizat; în ochii săi el ignora frica, era capabil de fapte mărețe și — numai puritate — trecea drept un copil inocent. De aceea își poate el pune piciorul în gura șarpelui, piciorul fiind partea corpului desemnată tradițional — știți asta de la catehism — mușcăturii șarpelui. Copilul din visul nostru s-a putut aventura în vizuina șarpelui, care nutrește pentru el sentimente de prietenie, ba chiar era protectorul lui. Întîlnim din nou aici o reprezentare primitivă originară; vrăjitorii africani trec în ochii tribului drept ființe însoțite de demoni, iar sufletul drept un șarpe; cînd un negru se întreabă perplex ce trebuie să facă, el spune, îndepărtîndu-se: «Mă duc să vorbesc cu șarpele meu», ceea ce înseamnă că se retrage pentru a se întreține cu sufletul său. Șarpele din visul nostru nu numai că nu apare într-o lumină nefastă, dar pare să fie de foarte bun augur; el îl iubește pe copil și sentimentul este, după toate aparențele, reciproc. Găsim același motiv în marele mister de la Eleusis, ilustrat pe un vas mortuar celebru, pe care inițiatul e reprezentat mîngîind șarpele lui Demeter, mama pămîntului; mitologia germanică ne furnizează și ea o legendă potrivit căreia cine reușește să sărute șarpele se va transforma într-o tină ră frumoasă; basmul Regelui Broaștelor (*der Froschkönig*) provine dintr-o fantezie analoagă. Numai copilul inocent, omul încrezător pot privi fără spaimă șarpele; toate celelalte ființe umane resimt față de el teroare. Acesta e unul din secretele copilăriei, care dispare o dată cu ea; crescînd, ființa uită secretul totalității infantile, a copilului care știe să lase să trăiască în sine o întreagă lume fără a o paraliza prin reflexii, judecăți, condamnări; a copilului care trăiește într-un fel de Grădină Paradisiacă în care toate ființele viețuiesc pașnic una alături de cealaltă. Cum acest secret se pierde cu vârsta, putem spune că doar un nesăbuit mai e în stare să presimtă această totalitate dispărută și să înfrunte fără teamă demonul său interior. Grație tinărului său prieten șarpele îi destăinuie visătorului că întreaga Spanie îi aparține. *Întreaga țară* semnifică din nou ideea de totalitate. Posesiunea Spaniei, a întregii țări, e un simbol al totalității implicit inclus în suzeranitatea asupra Toledo-ului. Pentru că șarpele interzice accesul la totalitatea ființei, trebuie — el însuși își exprimă această dorință — să descinză pînă la el; el adresează visătorului cerința presantă ca acesta să-i restituie copilul; cu alte cuvinte și trecînd la general, sufletul inferior localizat în măduva spinării, instinctul profund din noi, aspiră să regăsească copilul. În loc de asta i se dispensează mereu o mulțime de sfaturi considerate rezonabile. Șarpele reclamă însă în mod expres copilul jucăuș și inocent, căci numai cu el se poate înțelege și nu cu adultul, moralistul hiperrationalist care nu știe decît să officieze de la înălțimea conștiinței sale. Oricum ar sta lucrurile, ființa conștientă a visătorului simte față de șarpe deferență, atitudine care stă mărturie pentru calitățile puțin comune ale bolnavului nostru; el vorbește

șarpelui cu respect, dar fără teamă; poate că ar fi fost mai bine dacă i-ar fi fost teamă ! Această descindere în viziunea șarpelui, care figurează o problemă centrală, este și ea o reviviscență a unui patrimoniu cultural ancestral. Într-adevăr, inițierea a fost întotdeauna imaginată ca un parcurs, o descindere în cavernă, unde sînt ascunse secretele în care urmează să fii inițiat. *Visul nostru e deci un fel de rememorare a unor vechi mistere inițiatice.* Un om locuit de răutate nu poate participa la ele, căci s-ar expune primejdiei de a fi mușcat și otrăvit; este, de altfel, motivul pentru care visătorul nostru preferă să facă uz de expediente. El face șarpelui promisiunea ipocrită că va descinde la el, dar transmite de fapt obligația în fața căreia se află unui alt prieten, un prieten al vârstei adulte. Visul relatează despre acesta că descinde din Maurii spanioli, cărora Toledo le aparținuse odinioară. Acești Mauri nu erau creștini; ei erau, dimpotrivă, aprigi dușmani ai bisericii creștine în Evul Mediu; un descendent al lor nu poate fi deci un adevărat creștin. El rămîne în profunzimea ființei sale un păgîn, un mahomedan, un adversar ireductibil al bisericii. Acest tînăr are tenul smead și părul negru, ceea ce evidențiază cu claritate originea sa. Visătorul îi atribuie o cunoaștere satisfăcătoare a spaniolei, arabei — sau a limbii adecvate — pentru a-i permite să aibă o conversație profitabilă cu șarpele. Acest prieten cu tenul smead simbolizează *umbra* visătorului. Una din două : ne cunoaștem umbra, sau nu; în acest din urmă caz avem frecvent un dușman personal asupra căruia proiectăm umbra noastră, încercîndu-l gratuit cu ea. În ochii noștri el este deținătorul ei ca și cum ar fi a sa și i-ar incumba întreaga responsabilitate; este « bête noire » a noastră, pe care o certăm, reproșîndu-i toate defectele, toate urîșeniile și viciile care ne aparțin în propriu. Ar trebui să luăm asupra noastră mare parte din reproșurile cu care îi împovărăm pe alții ! În loc de asta acționăm ca și cum ne-ar sta în putere să ne eliberăm astfel de umbra noastră; este eterna poveste a paifului și birnei. Tînărul cu tenul smead, purtătorul umbrei visătorului, trebuie, în vis, să îndeplinească în locul acestuia ceea ce destinul îi cere. Visătorul preferă să se descarce de această descindere în lumea reptiliană, subiacentă bisericii creștine, pe seama dublului său obscur, a celui-lalt cu pielea închisă, a cărui imoralitate declarată se explică prin originea sa păgînă. « Să vadă el de șarpe », gîndește visătorul, care speră astfel să înșele reptila. Totuși, temîndu-se ca întunecatul său prieten să nu fi lăsat să slăbească în el forțele morale ale rasei sale și să nu fi devenit astfel incapabil să se supună cu succes încercărilor, visătorul face apel la un ritual special menit să-l doteze cu forță și curaj; îl sfătuiește, în vederea reușitei, să dobîndească o spadă păstrată într-o fabrică de arme situată pe celălalt mal al Tagelui. Această fabrică de arme albe există și funcționează încă în zilele noastre. Spada păstrată, conform visului, aici, ar fi aparținut Atenienilor sau Foceenilor și are deci o origine milenară. O spadă are, firește, în esență, aceeași semnificație cu pumnalul; este doar mai mare și reprezintă aici « spada magică » prin excelență, cea de care un erou are întotdeauna nevoie. Gîndiți-vă la Siegfried ! E vorba aici de un Instrument cultural datînd din cea mai timpurie antichitate. Cum spuneam în legătură cu pumnalul, spada semnaleză o intenție; e voința concretizată, mai bine, concretizabilă a omului, grație căreia el își apără viața și cucerește pămînturi. *Voința* e un străvechi bun cultural a cărui naștere coincide în fond cu originea culturii. Cîtă vreme voința e inexistentă, nu poate fi vorba de nici un fel de cultură. Iată de ce este în mod manifest lipsită de sens intenția de a inculca cultură negrilor. *Voința n-a luat naștere și n-a căpătat forță decît în decurs de milenii și este de aceea întotdeauna simbolizată în vise sub forma unui instrument transmis din vechime, a unei comori sau arme moștenite de la strămoși.* Acest patrimoniu cultural ancestral, cu care dublul visătorului trebuie să se înarmeze, are destinația să-l confere o forță magică grație căreia va ieși victorios din înfrîngerea cu șarpele. În plus, pentru a deveni puternic, prietenul trebuie să-și inculce o rană care nu e altceva decît o mutilare magică, un

sacrificiu ritual care poate fi regăsit peste tot, sub formele cele mai diverse. Gîndi-ți-vă la mutilarea lui Odin atîrnat de un copac; cunoașteți poate remarcabilul pasaj în care spune: « Timp de nouă nopți, rănit de o lance, am rămas atîrnat de un copac clătînat de vînturi, sacrificat lui Odin, propria mea carne sacrificată mie însumi ». *Ritualul mutilator* nu este de origine creștină; el este de inspirație pur păgînă. Pasajul din visul nostru cere și el să fie înțeles sub acest aspect: cum visul face apel la o reprezentare tradițională păgînă, înțelegem că păgînul care dormitează în inima visătorului nostru e cel care trebuie să întreprindă descinderea la dragon. Dar el are nevoie în această încercare de un ajutor al cărui secret era cunoscut de cei vechi și care a fost dat uitării; dacă ar deține acest secret, ar avea, poate, curajul necesar încercării? Mutilarea are un scop magic. Ea simbolizează un sacrificiu propitiatoriu de sine, care anticipează, într-un fel pentru a o deturna, o catastrofă amenințătoare. Această reprezentare este încă extrem de vie și puternică printre primitivi. /.../

În vis prietenul, care e în același timp dublul și umbra visătorului, trebuie să-și străpungă simbolic mîna, pentru a conjura primejdia dragonului. El dă ascultare acestei înjoncțiuni și își străpunge mîna stîngă, partea stîngă fiind întotdeauna partea defavorabilă. (De aici dublul sens al cuvîntului latinesc *sinister*; partea stîngă e partea obscură și inconștientă, în timp ce partea dreaptă e cea conștientă; mîna dreaptă e cea înervată în principal de conștiință, celei stîngi fiindu-i destinat să fie acompania-toarea). Totuși, în pofida tuturor acestor preparative, durerea și teama sînt prea mari și subjugă pe prietenul maur; el nu face față încercării și urcă scara fără a fi reușit să obțină pumnalul, cheia orașului; aceasta devine astfel inaccesibilă visătorului nostru.

Ajungem acum la sfîrșitul ciudat al visului: visătorul își abandonează acolo prietenul ca pe un ornament. O decorație poate fi un tablou agățat pe perete, un bibelou, o statuie de ghips, etc. Prietenul este deci abandonat de visător ca o decorație, adică ceva futil și nesemnificativ, într-o poză artificială, privată de viață. Prietenul își vede retrasă rațiunea de a fi; el devine un fel de statuie de sare, pur decorativă și total străină de rolul eroic căruia îi era inițial destinat. Aceasta e concluzia visului: visătorul n-a îndeplinit sarcina care îi incumba; el și-a încălcat promisiunea de a descinde la șarpe; printr-o înșelătorie îi delegă un prieten; *abordarea problemei sale vitale e abandonată unei părți inconștiente a personalității sale*, ca și cum visătorul ar spune, aparte, acesteia: « Descurcă-te, nu mă privește, mă spāl pe mîini ». Am mai comentat această atitudine în legătură cu visul precedent. Cînd o problemă penibilă ne zgîndărește, agităm bagheta magică a intelectului care o elimină din raza noastră de gîndire. Problema e atunci automat abandonată celui alt din noi, geniului nostru, umbrei noastre, unei parcele inconștiente a ființei noastre care trebuie să o asume și care încearcă într-adevăr să o rezolve, dar Dumnezeu știe cum ! /.../

lă-tă-ne în posesiunea unui amplu material care formează contextului visului și care ne permite să-l concepem ca pe un mit al dragonului sub formă individuală. Visătorul nu era un savant versat în mitologie; firește, în copilăria sa, fusese legănat cu povești și legende. Dar adult fiind, nu l-ar fi trecut niciodată prin cap să-și forjeze un asemenea mit și nu s-ar fi așteptat să-l întâlnească în imaginația sa. Și totuși visul s-a produs în el, adică inconștientul său a exprimat, cu ajutorul materialelor visătorului și sub o formă personală, tabloul complet al unui mit al dragonului, cu toate peripecțiile sale. Astfel situația sa conștientă, în acel moment instabilă, a cristalizat în el liniile generale ale acestui mit. Ce trebuie să credem? Asta înseamnă: « Te afli la o răscruce de drumuri unde flința umană, dacă încearcă să trăiască deplin orbita vieții sale, s-a aflat de multe ori înaintea ta. Situația care e astăzi a ta a fost, în decurs de milenii, trăită de un număr incalculabil de ori. » E ceea ce demonstrează mitul dragonului, care poate fi regăsit în întreaga umanitate, care e răspîndit pe întreg pămîntul, fără distincție de latitudine sau climă, neexistînd

nici un popor care să nu-l posedă, pe acesta sau o imagistică corespondentă. Peste tot întâlnim un erou îndeplinind o sarcină excepțională. Generalitatea acestei imagini arhetipale permite să afirmăm că ea corespunde unei experiențe curent trăite de om și repetate la infinit în decursul secolelor; de fiecare dată când ființa e confruntată cu o situație pe care nu parvine să o domine, inconștientul, ca răspuns la reprezentarea unei sarcini insolubile, unei exigențe impracticabile, reacționează — și o face astfel să reapară mereu — reproducând imaginea ajutoare a mitului dragonului. Aceste imagini arhetipale au /.../ o cuprindere care nu le aparține decît lor: ele slujesc includerii într-un cadru general și supra-individual a cazului personal care pare unic și insolubil; ele arată în același timp că suferința unuia e suferința tuturor și că situația particulară, inextricabilă, constituie o problemă umană absolut generală. Se află aici un câștig cert: ghimpele dureros pe care îl înfige orice situație excepțională, impresia de izolare pe care o provoacă sînt suprimate și individul repus în relație cu umanitatea în ansamblul ei. Acesta este motivul pentru care vechii preoți-tămăduitori — am spus o mai devreme — utilizau aceste imagini arhetipale ca mijloace de vindecare. Ei își făceau « pacienții » să întrevadă aceste imagini consolatoare, care le dezvăluiau, în izolarea și părăsirea lor, că umanitatea întreagă, din totdeauna, a împărțit durerile lor. Aceste evocări ne emoționează și fac să vibreze în noi ceva ce ne spune că realmente nu mai sîntem singuri. Filosofia japoneză exprimă un aspect al acestei idei, spunînd: « Cînd ești singur și crezi că poți face ce vrei, nu uita de bătrînul înțelept care locuiește în inima ta. » Acest bătrîn înțelept e incarnarea vie în noi a imaginilor arhetipale. E omul bătrîn cît lumea care, timp de două milioane de ani, a trăit viața umană cu toate suferințele și bucuriile ei, a înmagazinat imaginile fundamentale ale existenței și care, în numele experienței sale eterne, delegă o imagine care face să comunice cu fondul uman orice situație individuală, în aparență unică. A aplica în mod adecvat arhetipul care convine nu constituie numai arta șamanului primitiv sau înțelepciunea preoților-terapeuți care l-au succedat, ci și cea a directorilor noștri de conștiință, căci suferința eroului simbolic, pe care se bazează întreaga religie creștină, e și ea o imagine arhetipală de acest fel care înalță — și astfel dezleagă — suferința fiecăruia la nivelul suferinței tuturor. În ce constă acțiunea consolatoare a acestor imagini? O mare suferință, o zguduire morală ne îndepărtează de fundamentele existenței și de instincte; subiectul aflat într-o asemenea situație suferă o particularizare excesivă, o izolare, o dezorientare; aceste imagini salutare vin să arate sufletului suferind în ce stare se află el, ce episod al existenței trăiește; dacă el e capabil să presimtă ceea ce ele evocă, câștigul său va fi imens. /.../

Autorul visului nostru e pradă unei profunde derute, unei atări particularizări, dezorientări, încît nu mai știe să-și găsească drumul. El nu e conștient de furtuna care se adună și amenință, dar inconștientul îi spune: « Ești confruntat cu o problemă care a fost dintotdeauna exprimată prin mitul dragonului ». Visul utilizează un limbaj încă și mai specific, care actualizează vechile imagini primitive, adăugîndu-le catedrala din Toledo. Am putea aproape traduce acest mit sub forma unui dialog sau apolog. Visătorul, de pildă, vizitează pe bătrînul înțelept de care am vorbit mai sus și îl întreabă: « Ce se întîmplă cu mine? Nu mă mai înțeleg ! »

— « De unde vii ? Ai fost la Toledo și în catedrală; ce ai contemplat acolo ? Ce ți-ai produs impresia cea mai profundă ? » Și bătrînul înțelept încearcă să-l ajute să devină conștient de situația sa: « Ai mai văzut sub catedrală lucruri de mirare, o cisternă în care se afla un dragon, un șarpe, care păzea o cupă de aur, conținînd cheia orașului. » Tînărul nu înțelege de fel acest limbaj enigmatic. Dacă ar putea rezuma toate impresiile pe care le-a resimțit la Toledo — și pe care nu ni le putem imagina decît cu greutate întrucît n-am fost acolo — ar face cu siguranță o descriere vie și fra-

pantă a epocii medievale în strălucirea și forța sa și a acestui oraș care a fost sediul închinării după ce fusese centrul științei arabe. Se întâlnește acolo amestecul curios a două culturi, cea creștină și cea islamică și păgînă. Această fuziune declanșează cu siguranță, la o persoană cultivată, asociații puternice, care se grupează în jurul înseși concepției sale cu privire la lucruri și hrănesc preocupările sale privind pe de o parte lumea creștină, pe de alta o lume diferită și opusă ei. Lumea creștină e lumea visătorului, lumea de sus, în timp ce lumea păgînă e o lume subterană care a fost depășită. Alfonso VI a reușit să recucerească Spania și să izgonească pe Mauri. Șarpele a fost îndepărtat și închis în subterană, ceea ce constituie o imagine apocaliptică, înăscută ființei creștine, chiar în absența oricărei educații religioase. Ne închipuim întotdeauna că creștinismul constă într-o anumită profesiune de credință și în apartenența la Biserică. În realitate creștinismul e lumea noastră. Tot ce gîndim e fructul Evului Mediu creștin. Însăși știința noastră și, pe scurt, tot ce mișcă în creierele noastre, este necesarmente fasonat de această epocă istorică ce trăiește în noi, de care sîntem pentru totdeauna impregnați și care va constitui, pînă în timpuri îndepărtate, un strat al psihicului nostru, la fel cum corpul nostru păstrează urmele dezvoltării sale filogenetice. Mentalitatea noastră în ansamblul ei, concepțiile noastre cu privire la lucruri s-au născut în evul mediu creștin, fie că o vrem sau nu. «Secolul luminilor» n-a șters nimic; amprenta creștinismului se regăsește pînă și în modul în care omul a vrut să raționalizeze lumea. Viziunea creștină a lumii e, prin urmare, un dat psihologic care scapă explicațiilor intelectuale. *E un trecut care, în urmele și consecințele sale, va fi, ca orice trecut, un etern prezent. Sîntem odată pentru totdeauna marcați de pecetea creștinismului. Dar nu e mai puțin adevărat că purtăm în aceeași măsură semnul a ceea ce l-a precedat.* Creștinismul are o vîrstă de aproape două mii de ani; în istoria lumii asta nu reprezintă decît un scurt moment. El a fost precedat de o stratificare de secole, de nenumărate milenii, în care lucrurile erau altfel. Epoca istorică nu e mai veche de patru mii de ani înaintea erei noastre. Înainte de ea s-au scurs o sută cincizeci pînă la două sute de mii de ani de existență primitivă a triburilor, existență care și-a înrădăcinat tradițiile în ființe și de care sîntem încă impregnați. Departe de a se fi pierdut, această tradiție continuă să trăiască în noi și se poate arăta cu ușurință că ea s-a toptit organic în creștinismul nostru, și că Biserica catolică s-a ridicat pe fundamentul unui sincretism păgîn. Continuitatea istorică e însă întreruptă de o cezură care se exprimă exterior prin faptul că, potrivit învățăturii religioase pe care am căpătat-o, creștinismul a apărut în istorie privat de orice trecut, ca un fulger pe cerul senin. Această concepție a fost fără îndoială necesară, dar sînt convinși că e falsă, căci nu există nimic care să nu posede istoria sa, și creștinismul, chiar dacă pretinde că e o revelație căzută din cer, nu are mai puțin devenirea sa proprie, începuturile sale fiind de altfel de o perfectă claritate. Nu numai anumite practici ale marelui, anumite particularități ale vestimentelor sacerdotale sînt împrumutate trecutul păgîn, dar ideile fundamentale ale creștinismului au și ele antecedentele lor istorice. Cezura în sînul continuității se datorează, am spus, impresiei profunde produse de preținsa unicitate a creștinismului, impresie căreia toată lumea i-a sucombat și care a făcut să se edifice într-un fel o catedrală pe un templu păgîn, ale cărui vestigii au fost atît de bine ascunse, încît prezența sa a fost dată uitării. Astfel sub catedrala din Toledo, se află o cisternă care constituie o reprezentare tipică a unui loc antic de înțiere, în care veghează un șarpe salutar. Această reprezentare a șarpelui în cripta obscură e o imagine păgînă, care a supraviețuit în sînu tradiției creștine și posedăm descrierea sa semnificativă datînd din secolul V al erei noastre.

Ce să concludem din toate aceste corelații? Visul nostru pare să spună: sub concepția creștină a lucrurilor subzistă vestigiile indubitabile ale tradiției păgîne, vestigiile

care, firește, lipsesc în tradiția creștină, căci aceste supraviețuiri sînt inferioare și obscure, raportîndu-se la sufletul primitiv, la « psihismul spinal », la ființa impregnată de instincte. Dar dacă aceste elemente lipsesc în partea superioară a psihicului, în catedrala creștină, ele nu sînt mai puțin, încă vii, în subterane. Imaginile mitologice ale visului său ar fi trebuit să atragă atenția visătorului asupra faptului că ființa gîndind și simțind în sensul *credo*-ului creștin a ajuns la o răscruce în care trebuia să devină conștiință de un secret nebănuit pînă atunci, secretul antic al șarpelui. Prietenia pe care visătorul o purta celui domn B.C., care știa să se poarte cu șarpele, ar fi trebuit să-i indice ce atitudine să adopte pentru a aborda în mod profitabil dragonul. Ce secret păzea acesta? Față de ce se închisese Biserica creștină? Ce a fost pierdut din vedere, uitat și acoperit de secole, dar știut încă de cei vechi? E secretul terestru al sufletului inferior, al omului *natural* care nu trăiește de manieră pur cerebrală, la care măduva spinării și simpaticul mai au încă un cuvînt de spus. S-a cercetat și disecat acest secret în mod rațional și s-a pretins că e vorba de asta sau cealaltă, de sexualitate și multe alte lucruri; dar el a scăpat acestor tentative, căci el implică problema concepției de ansamblu cu privire la lucruri și rămîne inabordabil pentru oricine nu adoptă o *atitudine religioasă* și nu se oprește la simboluri. Căci comprehensiunea acestui mister le face necesare, el nu poate fi aprofundat doar prin limbajul rațiunii /.../. Iată de ce am susținut întotdeauna că trebuie să atacăm aceste domenii din unghiul lor irațional și să ne interesăm în primul rînd de ceea ce e inconștientul ne poate spune. Dacă aș avea de tratat acest pacient, aș face să debuteze convorbirile noastre punînd pe tapet viziunea creștină a lumii; i-aș spune: « Sînteți fără îndoială de o înaltă moralitate, dar trăiți înăuntrul unei concepții a lucrurilor care, fiind prea rezonabilă, v-a făcut să pierdeți din vedere șarpele. Firește, ortodoxa dumneavoastră conștiință creștină vă șoptește că e vorba de diavol, gazdă a profundimilor și că șarpele, care îl incarnează, trebuie să rămînă izgonit în subterane, ca un primejdios comesean pe care trebuie să evităm să-l frecventăm. Dar cînd te afli în pragul unei psihoze și fără îndoială cazul să te preocupi în fine de acest șarpe, căruia vechii înțelepți îi atribuiau virtuți salvatoare. Din pricina întunecării în timp a cunoașterii noastre a fost visul nevoit să recurgă la instrumentul antic al cunoașterii, spada discriminatoare fabricată de cei vechi.

Am omis ceva: mînerul spadei era roșu. Roșul e culoarea singelui. Cînd singele e în joc, situația devine serioasă și alibiurile înșelătoare își pierd eficacitatea. Ce greșală comite bolnavul nostru? El nu bănuiește în ce situație se află și ignoră de ce s-a rătăcit în ea; el ignoră de asemenea că problema de care suferă nu îi e proprie nîmăi rătăcit în ea; el constituie un rău al secolului. Ce înseamnă o *problemă contemporană*? A spune lui, ci constituie un rău al secolului. Ce înseamnă o *problemă contemporană*? A spune despre o problemă că e generală înseamnă a spune că ea există în mințile a nume roase ființe umane; acestea sînt alese de soartă, în virtutea naturii lor întime, pentru a suferi de o incompatibilitate gravă, care devine acută în lumea modernă, și pentru a o ridica la demnitatea de problemă de rezolvat. Întotdeauna indivizii luați unul a o ridică la demnitatea de problemă de rezolvat. Întotdeauna indivizii luați unul cîte unul sînt cei care resimt o problematizare latentă care îi afectează pînă în străfundurile lor, ei sînt cei chemați să-i răspundă și să contribuie la soluționare a ei, căutîndu-i, pentru că nu pot face altfel, o soluție în propria lor viață. Tînărul a utor al visului nostru face parte dintre cei chemați, dintre cei ce trebuie să găsească răs-punsul la întrebările: « Ce ne lipsește astăzi? Ce am omis? Ce mai trebuie să știm? »; chemați, destinați să arunce o punte între contemporan și ancestral, pentru ca noi să putem depăși prăpastia căscată în noi între straturile superioare ale psihicului nostru, formate din gîndurile și sentimentele noastre raționale și straturile în ferioare, care există dintru eternitate. /.../

Am uitat, în deplină naivitate, că sub lumea noastră rațională e ascunsă o altă lume. Nu știu ce va mai trebui să suporte umanitatea înaintea de a-și face această mdr

turisiră ! Părem , de pildă , să nu fim conștienți de faptul că noi *sîntem* cei care am făcut războiul și ne imaginăm că el a venit de la sine . Nu e chiar atît de simplu ! Dacă tînărul nostru ar fi înțeles sensul visului său , el ar fi trebuit să-și spună : « Sînt pradă unui lucru care mă ține încătușat și care , îngustîndu-mi orizontul , mă închide altor percepții și face ca ele să îmi apară străine . Am trecut pe lingă un secret . » Ce e acest secret ? El conține o cheie , instrument esențial intrării într-un oraș , grație căruia am deveni capabili să comandăm ansamblului . *Ansamblul ? E personalitatea totală , sufletul în întregul său , și nu doar una dintre porcelele sale . Trebuie restituită unitatea țării , integritatea domeniului psihic .* Nu va fi suveran al întregului decît acela care va avea curajul să pună mîna pe cheie , a cărei cucerire presupune să fii inocent , asemeni copilului ce fusese odată visătorul . Prietenul său B.C. îndeplinea această condiție , căci el nu se temea de secret și îl aborda în deplină naivitate . Copilul , nu-i așa , care nu are decît un picior în lumea conștiinței , care nu e încă comprimat și înregimentat de ea , dispune întotdeauna de fîlerul necesar pentru a conversa amical cu « animalul din el » ; această ultimă expresie trezește în spiritul nostru un dezgust profund . Acest « animal din noi » nu este însă nimic altceva decît natură , și nu e mai abominabil decît animalele care trăiesc în natura înconjurătoare și îndeplinesc cu fidelitate voința Creatorului , ceea ce n-am putea pretinde despre noi , care încercăm întotdeauna , prin capriciile și subterfugiile noastre , să ne sustragem acesteia . Ambiția noastră nu vizează realizarea totalității ființei noastre — o asemenea ambiție ar fi incomodă și dezagreabilă . Animalele , ele , sînt cu adevărat ele însele . Animalul și planta sînt pentru mine simbolurile înseși ale ființei pioase . Avem toate motivele să ne inspirăm din exemplul lor ; ele trăiesc totalitatea ființei lor , la fel cum copilul o trăiește pe a sa . În imperiul oamenilor această înconștientă plenitudine a dispărut desigur . Dar de ce spune Cristos : « Fiți dulci ca porumbeii și inteligenți ca șarpele ? » Sfirșitul frazei : « Inteligenți ca șarpele ! » sună prost urechilor noastre . La fel , cînd spune « lubește-ți aproapele . . . » găsim acest gînd foarte frumos căci el ne dispensează să ne ocupăm de noi înșine ; dar cînd adaugă : « lubește-ți aproapele ca pe tine însuși ! » , acest comandament nu mai are adevărul nostru și pretindem că ar însemna să ne arătăm egoiști dacă ne-am iubi pe noi înșine . A se iubi pe sine ! Nu era necesar să predici asta celor vechi , care o făceau în mod natural . Și astăzi ? Am face bine să luăm nișel în serios acest « ca pe tine însuși » . Cum pot să iubesc pe altul dacă nu mă iubesc pe mine ? Cum să fi altruist dacă te maltratezi pe tine însuși ? Cînd tratăm persoana noastră cu demnitatea pe care o merită , cînd ne iubim , mergem din descoperire în descoperire , înțelegem ce sîntem și ce trebuie să iubim . Nu e vorba aici de nimic mai puțin decît a pune piciorul în gura dragonului . Cine e incapabil de iubire va fi incapabil să o metamorfozeze și lucrurile își vor urma vechiul curs . *S-a uitat că sub catedrala creștină se află un sanctuar antic de inițiere în care trăiește un șarpe , fidel gardian al cupei de aur , care conține cheia totalității .* Nu trebuie să confundăm sinele pe care trebuie să-l iubim , cu mica noastră persoană , eul nostru pe care nu-l iubim pentru el însuși , ci de dragul cupei de aur , al Toledo-ului , orașului în întregul său , țării în întregul ei și al celor care o locuiesc . « Sinele » pe care trebuie să-l iubim , care se manifestă prin existența sa individuală , e diferit de eu . Sinele e totalitatea noastră psihică , formată din conștiință și din oceanul nemărginit al sufletului pe care ea plutește : *Sufletul meu și conștiința mea , iată ce e sinele meu , în care sînt inclus ca o insulă în valuri , ca o stea pe cer .* Astfel sinele e infinit mai vast decît eul . A te iubi pe tine ar trebui să însemne a iubi această totalitate , prin care ar fi iubită umanitatea întreagă . / . . /

În românește de ANCA OROVEANU



FELICE FILIPPINI, schițe pentru un portret al lui Giacometti

ELVEȚIA, VERSANTUL GIACOMETTI

În cheie «Micromégas» • Exotismul duratei • Anch'io sono un Giacometti» • Pe dimensiunea concretă a istoricității helvete • «Plus on échoue, plus on réussit»

În anii când mergea săptăminal să-și țină cursul la Geneva, criticul Albert Thibaudet pleca de la Paris, de fiecare dată, cu o valiză de cărți, nou apărute. De-a lungul a câteva ore bune de călătorie, el arunca pe geamul trenului, unul câte unul, volumele pe care le răsfoise: metodic pe cât de nonșalant, se degaja de mai toate, semănând cu ele drumul, pregătindu-și astfel celebra sa rubrică de la Nouvelle Revue Française. Semăna, pe acest itinerar, un spațiu de comunitate franco-helvetică, luxuriant destul, — prin care altădată trecuse însuși Sainte-Beuve, profesind, cu un secol mai înainte, în Lausanne, cursul de unde avea să crească, magnific comprehensivă, opera lui capitală, de istorie a literaturii franceze, Port-Royal. Un spațiu marcat, deopotrivă, și prin încrucișări de gesturi exclusive, nedrepte uneori, însă irecuzabil concludente, — Voltaire, de pildă, scriind, minios, «roman», în timp ce-l străbătea, pe exemplarul Discursului despre Inegalitate al lui Rousseau, refuzînd hiper-critic, ca o extravagantă plăsmuire, visul lui de comuniune și armonie. Din opoziția simetrică a unor astfel de opțiuni, posteritatea însă a alcătuit un teritoriu de întâlniri profunde; marile destine de cultură colectivă nu tolerează doar, ci reclamă, tratări sintetice care să dea ideilor, oricît de lucide, — discursului de idei, o coerență vitală asemenea ficțiunii. Nu ca un logograf ingenios, ca un risc hibrid, asociez lumii romande, în tradiția ei de pozitiv bun-simț, o febră de turbulență inventivă: o văd desfășurîndu-se, și văd Elveția toată, cultura ei multiplu acumulată, ieșind din condiția stratificărilor etanșe, de obiect pe care istoria l-ar fi tasat greoi, după o configurație impermeabilă. În făptura unei asemenea culturi, noi ne-am silit mereu să facem recognoscibili curenții care-i asigură, deschis și salutar, respirația: am privilegiat ceea ce transformă discursul opac despre lucruri într-o atitudine intelectuală franc animată. Fără a-l supăra pe Voltaire, am crezut că o asemenea materie poate fi, chiar ea, prielă pentru un roman al ideilor.

Cel care se pregătea să devină patriarhul de la Ferney ne cădea, în fond, dreptate: atunci cînd imagina, chiar în acel an, în 1752, perspective intelectuale incitante, tulburător labile: ca într-o lunetă întoarsă, lumea de viaje intersiderale din Micromégas funcționează drept memento de relativitate. Tînărul cu acest nume, locuind o planetă satelit al lui Sirius, e un pitic (micro-), în raport cu ființe din sisteme astrale încă mai vaste. Dar e uriaș (-megas), în raport cu măsurile noastre de sărmani Terrieni: 8 leghe

DAN HĂULICĂ

DISCIPLINA ABISELOR

îrălșme (peste 30 de kilometri), o mie de simțuri, extensia pe atîția parametri adăugîndu-și durata, o viețuire pe zeci de milenii. Zburînd din glob în glob, pe coada unei comete, gigantul zărește, pe o băltoacă oarecare, o înfîmă jucărie — corabia expediției ambițioase care s-a dus în Laponia, să măsoare arcu meridianului și curbura Pămîntului. Voltaire nu le ierta, lui Maupertuis și savanților săi, că turtiseră, prin mensurațiile lor, imaginea sferei terestre. Însă umorul filozofic — inevitabil autocritic — ar trebui să reducă la o gilceavă sterilă orice asemenea dispută. Micromégas dealtminteri le dăruie isteșilor cu gabarit minuscul o carte fundamentală, pentru Academia lor de Științe: mai radical, mai demonstrativ zadarnică decît cărțile pe care le arunca Thibaudet, aceasta, cînd e solemn deschisă, vădește numai pagini albe!

Dar nu pedagogia glumeată a acestui vid ne-a oprit asupra episodului voltairian, ci însăși ambiguitatea între liliputan și grandios care stă în miezul neliniștii creatoare, a îndrăzelii metafizice, definitorie pentru o operă de straniu impact figurativ — aceea a lui Giacometti. În ajurul întoarcerii la Paris, în 1945, după trei ani de lucru la Geneva, cînd Albert Skira îl întreabă dacă și-a trimis deja sculpturile, Giacometti răspunde: «Le iau cu mine!» și scoate din buzunare niște cutii de chibrituri, conținînd alcătuiți cit unghia. Adesea relatată, intrînd cumva în folclorul geniului — ce nu răspunde niciodată așteptărilor tocmai fiindcă e în chip rebel indispensabil —, întîmplarea vorbește despre dilemele cărora artistul acesta avea să le răspundă: pentru a întemeia din nou figurația, zguduitoare și irepetibil, pentru a-i spori paradoxal șansa de absolut tocmai apropiindu-și, de la rădăcină, cu nesățioasă decizie, precarul și failibilul care sînt date în fenomenologia percepției. Dar nici compresionile de scară — ilustrate prin acea împrejurare geneveză —, nici dilatările pe verticală, ce potentează subit intensitatea aparițiilor giacomettiene, nu-s mijloace ale vreunui iluzionism de anamorfoză. Voința lui, incomparabil îndărătnică, era de a traduce realul, șocul său, dincolo de clișee, cu adevărul redemptor ce aparține ipostazelor supreme: ațîntînd viața într-un rapt total, care nu se teme să asume și moartea.

Nu imobil, însă identic cu sinele său profund, Giacometti era într-atîta el, încît «nu puteai nici pentru o clipă să ți-l imaginezi, să-l dorești — oricît de puțin — altul». Evidența pe care o impunea, fie că îți plăcea, fie că nu, se fixa în cuget întregă,

de nedesfăcut: asemenea cu a rădăcinii, a stincii. Contagioasă, — adăuga copleșit un admirator de talia lui Gaëtan Picon — evidența lui « ne dădea, în ochii noștri proprii, un început de evidență ».

Cel care așternuse aceste rinduri de omagiu despuiat, la moartea sculptorului, păstra sfîelnic și tenăce întipărirea revelației giacomettiene: mi-l amintesc pe profesor evocînd fără facondă, cu un fel de teamă respectuoasă, insolitul acestor întîlniri cu geniul. Tot ce-i fără pereche într-un asemenea destin, inconfortul fertil al unei asemenea obstinații consumptive pîrînd a reitera neîmpăcat același pas, aceeași operă unică, disprețuind suveran orice diversitate parazitară, totul îmi răsărea, avar adus în lumină, de către cel care îngrijea în acei ani — superb inutile și incitante — Cărările creației: Les Ser-tiers de la Création, vestita colecție de la Skira, seria ce modulă, paradoxal, un scrupul intact al excepției. Niciodată nu întrezărise mai bine — îmi spunea acel mandarin al literelor — decît prin Giacometti, și apoi prin Dubuffet, ireductibilul care-i puterea marelui artist. Cînd cea din urmă întîlnire cu sculptorul, într-o zi din ianuarie 1966, luase înfățișarea unui pelerinaj cernit, — la satul de baștină al lui Giacometti, devenit totdeauna, brusc, loc al despărțirii definitive —, criticului i se descoperi o imperioasă analogie: acest insondabil, al unei strănii vocații, se convergea în distanță temporală, milenar vastă. A însemnat-o tulburător, în niște rinduri stăpînite, întoarcerea de la Stampa: « la un capăt al sicriului, o mică ferestruică îngăduia, deschisă, să-i vezi fața. Sub sticlă mi s-a părut — cap închiric, într-adevăr de ceară, sub coama părului cenușiu — aceea a strămoșului mitic al omului pe care-l iubisem; sau poate chiar a unui necunoscut mort de mii de ani, aztec, egiptean, îmbălsămat în acest sarcofagiu, și neavînd nimic de a face cu toate astea ».

Resimțit astfel, ca dintr-o istorie îndepărtată a speței, dintr-un soi de exotism cl incomensurabilei durate, nu m-am mirat să citesc altunde, despre Alberto Giacometti, — despre figura lui dureroasă, cu « ochii și expresia lui de mare fiară rănită » — că era « pitecantropul, păzitorul druid » al unor adîncuri de trăire neatînse. La modul său intuitiv și sentențios, Keyserling pretindea cîndva că în vinele adevăraților Elvețieni de la munte curge un sînge arhi-vechi, că este, în acest nucleu al rasei, o bătrînețe ase-menea cu a gnomului și a trogloditului. Ca toate dominantele de el stabilite, ingenios hiperbolică, arbitrară pe cît de percutantă, și aceasta comportă, desigur, corecțiuni sensibile. Însă portretul trasat de filozof Helvetului care accede la o anume eminență s-ar potrivi aici în chip uimitor. El îl avea în vedere pe Carl Gustav Jung, savantul care s-a simțit dator să-i replice, chibzuit și nobil, relevîndu-i nedreptățile într-un ton de exemplară civilitate. Cel căruia, în schimb, o atare abruptă tipologie i s-ar adecva ne-așteptat îmi pare Giacometti însuși: « Elvețianul important este și el esențialmente un om aspru, un urs, un produs al pietrei primitive și al dirzeniei țărănești. Dar e în același timp distins în felul său particular, — continua Keyserling. E independent, cu adevărat modest și cu autenticitate simplu. El este, mai ales, lipsit de invidie. »

Cel care l-au cunoscut abundă în notații confirmînd astfel de trăsături morale. La țară, în satul său de munte din Grisoni, cîteva ore după ce descinsese de la Paris, Gio-

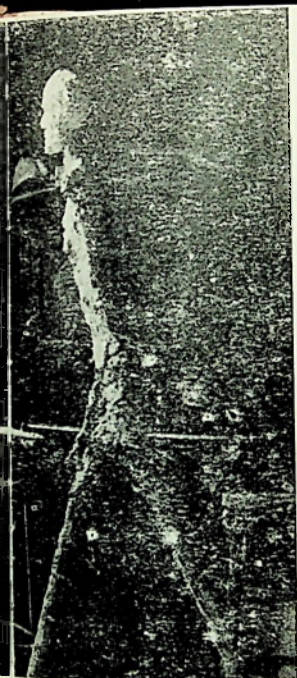


ALBERTO GIACOMETTI, *Portretul lui ELIE LOTAR*, fiul poetului Arghezi, 1965,
bronz

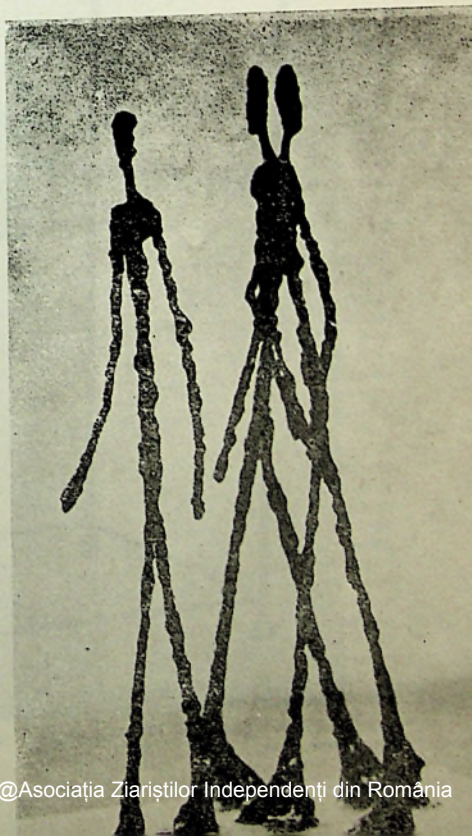


Alberto Giacometti în atelier

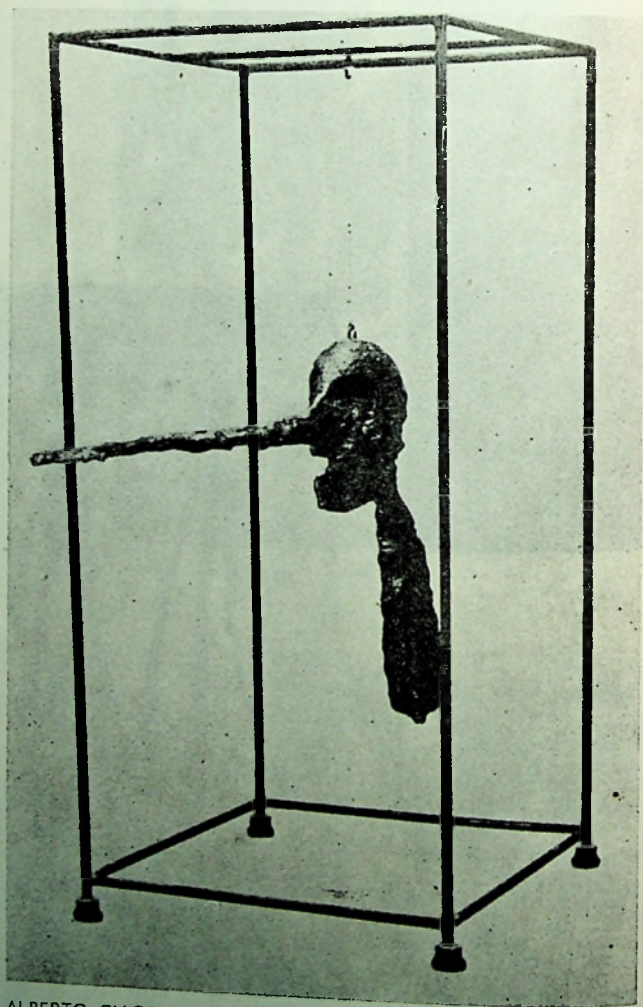




Louis Soutter, *Brusă*, pictură neagră după 1937



ALBERTO GIACOMETTI, *Trei oameni care merg*, 1949, Kunsthhaus, Zürich



ALBERTO GIACOMETTI, *Nasul*, 1947, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

cometti nu se distingea de oricare din localnicii care-l înconjurau, îmbrăcat ca ei și ars de soare — povestește un confrate mai tânăr, hotărît să-l portretizeze. Despre satul cu puține gospodării, cu vreo cincizeci de suflete, unde nimic, nici peisajul, nici construcțiile, nici oamenii, nu se încurcă în pitoresc, — acest martor, pictorul Felice Filippini, scrie ca despre niște « locuri de apocalipsă ». Îi vor fi părut astfel unui artist obișnuit cu eleganța atelierului său ticinez, la Muzzano di Lugano, unde betonul aparent, bravind servituile unui teren denivelat, se compunea cu sticla și cu lemnul — acesta pretutindeni tratat ca o materie impersonală, netedă, într-un joc de culori verde-brun, discret și coerent; unde copacii porneau din roca pivniței, incredibil scoași la suprafață prin tuburi de ciment, pentru a străbate virtuosistic înspre peluze senioriale. I-am pășit pragul, îmbiat de o aleasă ospitalitate, și mai cu seamă atras de afecțiunea pe care a știut să o manifeste față de amintirea acută, invadator pregnantă, a lui Giacometti. În ce privește, însă, așezarea scumpă, marelui artist, satul natal din partea de umbră a munților elvetici, am vrut s-o văd cu ochii mei, să mă confrunt cu ambianța la care sculptorul a revenit de atâtea ori, ani de-a rândul în fiecare vară. Mergeam la Stampa să-mi confirm, aș spune, incontestabila realitate a acestei locale, prea locale apartenențe; parcă nevoind a crede că universalul Giacometti, sculptorul sortit să dea trup, neodihnit, interogației extreme și să echivaleze angoasa existențialismului european, fusese totuși un îns născut acolo, într-o vale neștiută, între rînduiele ale unui sat lăturalnic. De la specificul evocat prin opinci și buciune curbe, de către un înaintaș ca Gleyre, pictînd cu opulentă recuzită biruința Helvetului Divicon asupra Romanilor — constrînși atunci să treacă pe sub jug —, ce astrală parabolă străbătuse arta, pînă la cutremurul metafizic întipărit în plămîuirile giacomettiene ! Desigur, el se trăgea dintr-o spiță de artiști, și părintele său și uncheșul își cîștigaseră un nume ca pictori. La Stampa, totuși, casa lor trăda, sub un aspect « istoricizat », oarecum baroc, o sempiternă structură tădă, nească. Solidă, gospodărească, printre ogrăzi unde te împresura un miros cald, de staul, vădea alături încăperea atelierului — ca o colibă largă de la noi, din munte. Birne robuste, trainic împreunate la colțuri, una, rădăcinoasă, spornic neasemeni față de celelalte, ducea înspre piatră lemnul, durificată ca o lavă imemorială.

N-am nimerit la Stampa — cum o evocă Filippini — în momentul unei invazii de fotografi și cinești, care, lucrînd în interior, să-l inunde într-atît cu lumina lămpilor de înaltă tensiune, încît razele lor să izbucnească pînă afară, orbitor, printre grinzile atelierului; ca în vechile tablouri, traducînd afectuos, prin aceste detalii luministice, miracolul Nașterii într-un staul obscur. Giacometti nu mai era, ca să se poate plînge de zelul intempestivilor seccatori — sau rompiscatoale, cum le mai spunea amical, îngăduitor și vulnerabil. Sfirșite siciliile oricărui scenariu din ordinea vieții, mormîntul se infușia fără nici o zădărnice. Acela de la Borgonuovo, al pictorului care fusese taică-i se infușia fără nici o zădărnice. Acela de la Borgonuovo, al pictorului care fusese taică-său, Giovanni, se învrednicise în 1934, din partea sa, de o dală pe care săpase metafore ale speranței, o pasdăre străjuind, de pe ramura ei, un caliciu, sub semnul unui soare — aceasta, al unei stele — zburătoarea. Semănat, aici, cu inscripții, purtînd de mai multe ori numele aceleiași stirpe — unul din răposai, pe marmură neagră, fusese profesor la Zürich —, cimitirul atentă parcă la unicitatea emoției pentru care mă pregătisem. De fapt, și moartea și viața se relativizau fără blasfemie, multiplicîndu-se după rosturi

neatințate, dintr-o statornică provincie. Cu o bonetă neagră, de lână, pe cap, grăsunelul de la poștă care ne îndemna să cumpărăm vechi timbre era și el, printr-o mătușă, rudă a artistului. Oricît de cordial, sună inverosimil: « Anch'io sono un Giacometti ! »

Nu știu pînă unde are temei aserțiunea că descoperirile arheologice se fac ori se confirmă în momentul cînd pot suscita analogii cu invențiile artiștilor: « se pare că există o conjurație între artă și arheologie », scria Jean Cassou, à propos de bronzurile sarde, care devin notorii tocmai cînd sînt chemate a susține interesul pentru o sculptură a liniilor de forță, pregnant descărnată, ca aceea a lui Giacometti. Nu doar relictule din adîndul epocii nuragice, viguros reductive, dar și alte piese ale unui pariu temerar care a împins cîndva forma spre limite parcă reziduale, celebra statueta etruscă de la muzeul din Volterra numită Umbra serii — lunecîndu-și ființa, ca o antenă înfinit prelungă —, s-au adus drept repere, în discuția viziunii giacomettiene. Cum n-cu lipsit, firește, raportările la arta primitivă oceaniană, pentru faza mai veche, surrealistă, a sculptorului, — elemente stilizate din Insulele Salomon ori cranii din Noile Hebride, cutare demon al morții cu chip de pasăre, de regăsit în Main(?)tenant le vide. Prieterul său Michel Leiris, autorul primului text important, din 1929, despre Giacometti, îl stimula în direcția unei curicizități antropologic-etnografice, față de rezervorul de experiențe al Africii și în genere față de orizontul extra-european, de ceea ce oferea Muzeul Omului, mai mult decît Luvrul. Desiratorul neobosit sălășluind în sculptor se exersa dealtminteri, în cuprinsul întregului patrimoniu muzeal, cîpșile cu care-și încălzea zilnic mina i-au putut prilejui lui L. Carluccio, în 1968, o abundentă selecție giacomettiană, A Sketchbook of Interpretative Drawings, mergînd de la antichitatea Sumerului pînă la Matisse. Accentul explorării cădea, explicabil, pe axele de construcție și liniile de mișcare; cu opriri mai ales asupra cazurilor de coincidență fericită dintre soliditatea volumetrică și rigizarea stilului, — la sculpturi din Egiptul antic, dar și la chipurile stilizate statulare și totodată gîrșă aureolate de clar-obscur, din pictura unui meșter elvețian precum Konrad Witz, care se desface robust din Evul Mediu.

Totuși, din exegezele despre Giacometti, datorate unor cercetători ai locului, plini de pertință, Reinhold Hohl sau Carlo Huber — care citează, de pildă, placzibilul idei estetice din 1920, ale sculptorului Carl Burckhardt —, nu țin minte nicăieri vreo trimiterie altfel concretă: care să-l confrunte pe contemporanul Giacometti cu piese ale însăși tradiției sculpturale din vîrsta eroică, medievală tensionată, cînd firea acestui popor și-a definit pentru totdeauna intransigentele. De ce, fără abuz, analiza lui Giacometti nu și-ar asuma și îndrăzneala să sondeze în stratele geologiei lui suflaștești, pe dimensiunea concretă a istoricității helvete ? Mi-au sărit în priviri, rîcoșînd înspre noi, opere în care mi se părea că adîncurile Evului Mediu, acolo, în Grisoni, îl vestesc și. Il permit pe acest ireductibil creator al figurației contemporane. La Zürich, în Landesmuseum, o fecioară săpată în lemn de tei, aparținînd veacului al XI-lea, cea mai veche sculptură de acest soi din Elveția, ar fi provenit din cantonul Grisoni, din Catedrala de la Coire. Orașul înalt, înconjurat de ziduri, pe locul anticului Castrum Curia Rac-



OTTO MEYER-AMDEN: *Grădinarul* (1911)

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

torum, — la rindul său continuînd o colonie celtică —, nu-i doar cheia unei regiuni de văi alpestre; punct de final în biografia lui Giacometti, care s-a săvîrșit din viață la Spitalul Cantonai de acolo, în ianuarie 1966, — cum să nu tresari cînd astfel de arhaice relicve sculpturale îi cheamă irepresibil amintirea ? Policromie adăugată în Baroc — poalele roșii cu flori de crin auriu, — superb coaptă culoare. Dar ce intensitate în gîndirea volumelor, în stilul romanic al tratării ! Din față abordată, figura se arată aproape abyssină, de o fixitate care duce dincolo de Bizanț și de Fecioarele negre ale pietății medievale. Pe un sortț ai spune metalic, șezînd ca în compoziții de tip Mathura, copilul degajă un indicibil exotism, de o sezișantă originalitate. Și, mai ales, înaintînd vultu-rește, ca un cap de proră, profilul de mare sinteză al siluetei materne anunță, fabulos, concavitatea vestitei sculpturi giacomettiene din 1926, volumetria prodigios suptă, de un arbitrar fertil, care a făcut să se vorbească despre Femeia-lingură. În fine, din același muzeu, provenind probabil tot de la Coire, de pe la 1500, un Christ de pitié mis-a impus, și el asemenea unei apariții giacomettiene: nu fără o frumusețe tîndră, intactă, egiptiană aproape. Se dă îndărăt parcă bătut de un vînt, imprevizibil, în timp ce faldurile draperiei ascultă de o rigoare fără greș. Evlavia culege aici invenție și stil, mina se întinde spre o rană ca un ochi.

A identifica privirea cu o absorbție patetică, imperios consumptivă pe cît de respectuoasă, — nimeni, după Cézanne, n-a pus mai mult înconfort în raporturile dintre artist și viața pe care, necurmat, vrea s-o apuce. « Un paysage, pas un Pissarro ! » s-a rostit odată; la un artist de cultura lui, care-i frecventa fără complexe pe Sartre și pe Beckett, — manifestînd, în scris, o certă conivență cu proza acestuia din urmă —, a pune în cumpănă muzeul și viața însemna a tranșa în favoarea dificultății care n-admite subterfugii. El, care, așezîndu-se la lucru, răsfoia în fiecare seară albume, desenînd după ele, ca să-și stimuleze ebuliția interioară, aștepta totuși miracolul ultim al creației din întîlnirea cu un chip, din răbdătoarea trudă, nesigură și fascinantă, de a culege pe un obraz sfînta, inefabila prezență care este viața. Dincolo de orice prestigii împrumutate, curajul banalului, al înfățișărilor pe care, inocent, valul vieții le depune în calea artistului; la Luvru, se ducea în tinerețe să vadă capodopere, mai tîrziu să descopere în muzeu capete de spectatori; o substituție ce asumă și dimensiunea de etern, răsfrîntă în privirile actuale, și, agresivă, mereu proaspătă, vivace, inerența unui « astăzi ». Nu e mistificație, indemnul pe care și-l adresează, nud, în chip de concluzie, în octombrie 1965, aproape în pragul sfîrșitului: « Je ne sais pas si je suis un comédien, un filou, un idiot ou un garçon très scrupuleux. Je sais qu'il faut que j'essaie de copier un nez d'après nature ». A copia indefinit « un nas după natură », a continua ca un Sisif care n-a vrut, din 1935, decît atît, să realizeze un cap, și a eșuat întotdeauna — astfel de afirmații nu-s capcane pentru spirite neprevenite, pentru exegeți creduli; în ele, gîfție încăpățînarea unei poetici care disprețuiește nu doar vinovăția unui brîo abil, dar însuși comoda suficiență care s-ar instala într-o tehnică achiziționată, pentru totdeauna previzibilă. Giacometti înțelege, ca și Cézanne, s-o pună perpetuu la îndoială, s-o arunce în aer la fiecare pas. Își exorcizează astfel orice tentație de stază consolatoare. Această imensă



RENÉ FEURER, 4 « Porți », din ciclul prezentat la Galeria Geofroy din Geneva, 1984—6. Acrilic pe pânză (250×190 cm)

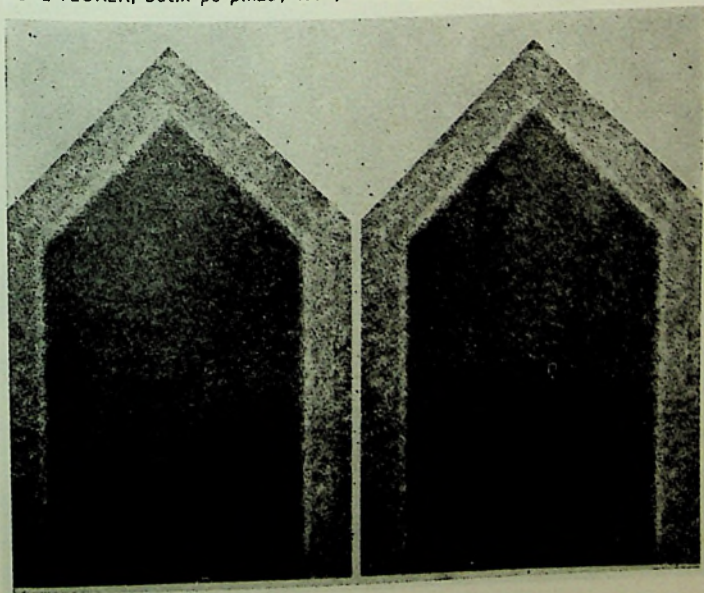
inteligentă de artist, capabilă de analizele fulgurante pe care le întreprinde împreună cu Georges Charbonnier în *Monologue du peintre*, întârzie în mărturisiri de neputință: « Si jamais je réussis à faire une seule tête, j'abandonnerai probablement la sculpture »; dar adaugă, îndoit și perspicace: « ... et si ce n'était qu'une petite tête banale ? » Pentru că așa zisa neizbîndă ascunde principiul unei dinamice victorii. Încăpe, în formula giacomettiană, tot derizoriul și grandiosul efortului care e arta: « Plus on échoue, plus on réussit ».

Tentația abiselor se poate converti într-o aprigă disciplină. Iată de ce, dincolo de precise conotații geo-culturale, versantul Giacometti e un versant moral. I-ar putea aparține nu numai figurativi ce nu dau înapoi în fața dezolării exasperate a griurilor. Varlin bunăoară, dar și marginali, exotici prin bruta, expresionista lor « sălbăticie », obsedați de ritm, ca Louis Soutter; sau chiar contemplativi impenitenți ca Meyer-Amden, capabili să-și transfigureze uimitor narcisismul, — lângă siluete fragile opera dă la iveală cite un cap diafan și totuși monumental. Iar într-un vechi atelier de timplar genevez, pe care și-l alesese drept refugiu amical, m-am întâlnit cu pictura unui iluminat ce-și rezema lucrarea în exemplul de puritate al lui Fra Angelico: lucrare de mari suprafețe, aceea, a lui René Feurer, sfidează monotonia, într-o liniște care a abolit orice trepidăție a surprizei. Așterne cimpuri de verde în perimetre riguros geometrice, ezoteric înălțate să prindă emanații de lumină, de aici, din foșnetul de ierburi al pământului, și de departe, dinspre negrăite Enneade.

Mai demult, Giacometti își designa marile forme verticale — figurile feminine marcînd expoziția de la New York, din 1950, — prin analogii cu peisajele care-i mișcaseră imaginația, în copilărie. Copacii și blocurile de gneiss ale Engadinei își treceau ființa în aceste personaje care s-au numit, într-o primă propunere, Nisipul, Pădurea sau chiar Luminișul. Dar nu e nici cum o sculptură simplă reducibilă la natură, care să se lase înfășurată în lirismul împăcat al priveștiții. Solitudinea acestor conciliabile (Trei figuri și un cap, Șapte figuri și un cap, Nouă figuri) se cerea confruntată cu tot ce e alienant în experiența socială a omului modern: de unde, titlul la care s-a fixat Giacometti, *Piața*.

... O indicație de spațiu, nu convențional descriptivă, înțelegînd să ne implice direct, ca spectatori, printre aceste plămzuiri: atît de ontologic singure, încît Giacometti pretindea — pentru expoziția de la Zürich — că se pot așeza lucrările în orice fel, așa cum le livraseră transportorii. Însă într-o artă de asemenea ecou interior, nici o șoaptă a imaginarului nu e pierdută: dacă femeile înălțîndu-și gracil verticala de bronz purtau, pentru sculptor, urma unei secrete identități cu arborele, — cum să uităm că, în fiecare din aceste staruri, e pecetluită o întîlnire gravă cu destinul ? Despre creațiile ultimei sale etape, portretul lui Elle Lotar, de exemplu, — cineastul care era feciorul poetului Argehezi — s-a spus, cu ocazia marilor retrospective Giacometti de la Guggenheim, că ating zona de fatidic la care au urcat operele cele mai auster majestuoase, *Pietă Rondanini* a lui Michelangelo ! În peisajul de piatră care l-a născut, printre trunchiurile de zădă ce-l înfricoșau pe copil, trecea, premonitor, un rîu numit Molra.

RENÉ FEURER, *Batik pe pînză*, 1979, 152 x 232 cm x 2









OTTO MEYER-AMDEN: În clasă (1919)



ALBERTO GIACOMETTI, Bust de bărbat, litografie



„jurnalul intim”

ÎN TREI IPOSTAZE



H.F.AMIEL, GUSTAVE ROUD, MAX FRISCH

GEORGES POULET

O paradoxală abnegație

Lui Maurice Blanchot

I

Ca și la alți copii asupra cărora apasă jugul educației calviniste, ceea ce se observă îndată la Amiel este supunerea la constrângeri. Constrângeri suportate fără cea mai mică pornire spre revoltă. Copilul acceptă docil să trăiască în limitele înguste ale regulilor familiale. Cu toate acestea, niciodată un prizonier n-a visat în celula lui la o eliberare mai totală, la un salt al spiritului într-un spațiu mai liber:

« Ceea ce am dorit încă din copilărie a fost să mă apăr, să rămân liber, să mă ascund... Contractarea și teroarea morală din copilărie au provocat efuziunea excesivă și abnegația intelectuală din tinerețe. Neînvățînd să am un scop, să îndrăznesc să fiu eu însumi la prima vîrstă, m-am aruncat trup și suflet în oceanul singurătății » Există, deci, un prim Amiel contractat, închis într-un spațiu restrîns și, totuși, înlăuntrul acestui spațiu, miraculos de liber. În casa părintească în care mama murind a lăsat un loc ce avea să rămînă vacant și în care tatăl nu suportă nici-o limitare a autorității sale, Henri-Frédéric stă cuminte, avînd grijă să nu contracareze voința altora. Și de ce să opună rezistență? Cedînd mereu, abținîndu-se să acționeze, copilul descoperă posibilitatea de a salva prin abnegația propriei voințe tot ce e mai de preț în el însuși. În fundul adăpostului său, tăcut, reținut, el nu e nimic și, nefiînd nimic, nu este nici vulnerabil. Totuși, nu e deocamdată aici decît o stare inițială, pur negativă. Cu primul prilej, adolescentul se va grăbi s-o schimbe cu alta. Cu prilejul pe care i-l vor oferi studiile. Pentru Amiel, a merge la colegiu, a face studii universitare înseamnă a se sustrage mai întîi tiraniei părintești; înseamnă apoi a vedea deschizîndu-se Imens în fața cîmpului stilînelor. Invadînd acest cîmp, va crede că îndeplinește exigența libertății pe care o concepute în tăcere. Pentru Amiel studiul a fost — și nu e nevoie să insistăm prea mult asupra acestui fapt — contrariul unei îndatoriri, al unei obligații. A fost mijlocul prin care spiritul accede la o lume unde nu există nici îndatoriri, nici constrângeri, nici vreun scop determinat, unde nu există decît posibilitatea să se avînte în toate direcțiile, ca un animal abia scăpat din grajd. Întorcîndu-se mai tîrziu cu gîndul la această epocă esențialmente liberă a existenței sale, Amiel va striga: « ... Bucuria mă năpădea în acel moment, sentimentul de independență și de avînt al pulului scăpat de sub cloșcă; toate punctele orizontului mă chemau ».

Studiul este, așa dar, pentru Amiel echivalentul chiulului de la școală. Descoperînd plăcerea, el încearcă aceleași plăceri ca alții atunci cînd se prostesc ori fac năzbîturi. E de așteptat că excepțiile mîrului Amiel rămîn simple excese de zel. Sînt

◀ OTTO MEYER: Figuri încrișate

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

totuși excese. Frenetic se dedă acelei orgii a lecturilor pe care o numește cosmogafie. În aviditatea lui trebuie să vedem o fugă în afara lui însuși. Fugă ușurată de faptul că nimic nu-l reține pe loc. Nici o cută a minții, nici una din înclinațiile moștenite ori dobândite ale ființei nu formează la el schișa unui caracter sau începutul unei orientări. Amiel începe prin a nu fi decât o entitate umană fără caracteristici, un fel de vid intern căruia numai o anumită luare în posesie a lumii exterioare îi va da șansa de a se umple: « Vreau, spune el, toate fețele creației ». Aproape aceleași sînt cuvintele unui alt tînăr cuceritor, Tête d'Or. Dar cine nu simte deosebirea între setea, furibundă în concretețea ei, a lui Claudel și simpla dorință de cunoaștere pe care are grijă s-o potolească viitorul profesor la Academia din Geneva. Tête d'Or este precum copilul care strînge în mînă un obiect spre a-l duce la gură. Lumea, pe ea o vrea el, pe ea vrea s-o devore. Dimpotrivă, pentru Amiel, cosmogafia e mai degrabă un mijloc de a se lăsa devorat de lume. Dobîndirea cunoștințelor are drept corelativ absorbția ființei în exact ceea ce ea, ființa, dobîndește. Cu cît Amiel studiază mai mult, cu atît este mai puțin el însuși și cu atît mai puțin este cineva anume. Totul se petrece ca și cum acumulării cunoștințelor l-ar corespunde dispariția celui care le acumulează. Această curioasă combinație între anularea eului și dobîndirea non-eului e numită de Amiel obiectivitate: « La douăzeci și cinci de ani, zice el, eram un obiectiv, adică un talent expansiv și impersonal, bucuros să se confunde cu propria strălucire, să se uite pe sine în lucruri »

Ce înseamnă să te uiți pe tine în lucruri? Înseamnă să-ți îndrepți curiozitatea către exterior. Conștiința devine pură conștiință a realității externe, conștiință a obiectelor acesteia, fără nici o intervenție a subiectului. E surprinzător să constată că ființa care va manifesta atîta interes față de sine însăși, care-și va consacra în întregime gîndirea elucidării eului său, începe prin a întoarce spatele acestui eu, prin a se dezinteresa cu totul de sine. Din acest punct de vedere, tînărul Amiel nu se deosebește mult de acele spirite strălucite din generația sa care optează pentru supunerea lor la disciplinele științifice: un Claude Bernard, un Talne, un Renan. Asemenea lor, el vizează o știință totală, o prezență simultană a spiritului în toate punctele cunoașterii. Cunoașterea e un fel de ubicuitate. E vorba de a fi în același timp în totalitatea lumii cognoscibile. Nici o clipă Amiel nu se gîndește să-și limiteze cercetările. Ele trebuie să totalizeze realul. La fel, îl vedem pe Amiel făcînd nu numai imense lecturi, dar încercînd să depășească toate specializările, abordîndu-le pe toate. Prodigioasă cultură care, desfășurîndu-se în toate direcțiile, apare ca o iradiere sferică de curiozități universale. Cultivarea propriei naturi în toate sensurile, lată unica preocupare. În 1854 Amiel notează, după o lungă meditație, în care-l aruncase studiul tablei de materii a anumitor zări științifice: « Atracția exterioară trezește atît de energic în mine forța expansivă încît mă dilat fără limită. » Și, în același pasaj se descrie « absorbit, pierdut în curiozitatea multiplă, în înfîntul erudiției și în ineputabilele detalii ale lumii periferice »

Să te exteriorizezi înseamnă, deci, să te dilată într-o lume atît de bogată în amănunt și de vastă în ansamblu că spiritului nu-i prisoșește timpul în totalitate pentru a încerca s-o cuprindă și s-o amănunțească. Cum ar mai găsi el încă răgazul să se ocupe de sine, să devină conștient de mînușcula sa realitate centrală? Amiel, are dreptate să spună că la el gîndirea se transformă în pură forță expansivă. Dar această expansiune e mai puțin a spiritului însuși cît a conștinutului său. Ceea ce crește fără încetare e numărul obiectelor înglobate în sfera cunoașterii. Să comparăm forța expansivă a gîndirii amieliene cu aceea a gîndirii lui Rousseau, de exemplu. La Rousseau vedem energia spirituală abia fișnită din inimă răsapidîndu-se asupra universului, ducînd pretutîndeni modul el propriu de a simți, astfel că mișcarea de expansiune nu e cîtusi de puțin o mișcare achizitivă, ci din contra, un fel de dar

făcut lumii de către suflet, identificarea generoasă a subiectivității centrale cu universul periferic. Dar, la Amiel, nimic nu se extinde în afară de aria științei îmbrățișate. Nimic nu e adus lumii de către spirit în afară de activitatea pur cognitivă a spiritului. La periferie se află obiectele și se află spiritul preocupat exclusiv să le perceapă. În centru nu se află nimic. S-ar zice că explorarea lumii periferice de către Amiel are drept corolar părăsirea totală a centrului. Să-ți cultivi propria natură în toate sensurile înseamnă să cultivi inteligență, memorie, facultățile achizitive, adică partea din ființă orientată spre exterior. Cît privește fondul, centrul, acesta e redus la a fi un simplu producător de energie expansivă. De îndată ce se îndepărtează de punctul de origine, gândirea îl uită pentru a începe vastă mișcare de învăluire prin care se străduiește să capteze realul. Nu există vreun alt demers al spiritului. Toată energia spirituală are ca scop să cuprindă în aria ei cît mai multe cunoștințe: și numai cînd totalitatea realității e astfel inclusă, părăsirea periferiei, coborîrea înspre centru redevin posibile:

« Aceeași nevoie intelectuală de a învălui lucrurile, de a merge prin circumferință la centru de a epuiza circumstanțele pentru a ajunge la o integrală comprehensivă și sigură, de a da înconjur înaintea de a intra înăuntrul, pe scurt această nevoie de totalitate constituie forța și slăbiciunea gândirii mele »

Astfel se afirmă periculos la Amiel primatul unei activități cu adevărat centrifuge și periferice. Înainte de a te cunoaște, e vorba să cunoști lumea; înainte de a te surprinde în unitate, trebuie îmbrățișată totalitatea. Totuși, totalitatea este într-un fel sau într-altul risipită în afară. Să cunoști universul, să cunoști chiar fiecare obiect izolat în univers, presupune « să epuizezi circumstanțele » cu multă vreme înainte de a fi în stare să « ajungi la integrala comprehensivă și sigură ». Departate de a seiza totul deodată printr-o intuiție sintetică, trebuie să mergi din fapt în fapt, din lucru în lucru, din știință în știință, printr-o mișcare asemănătoare celei prin care se merge de la un punct la altul de-a lungul unei linii circumferențiale. Vastele lecturi ale lui Amiel, curiozitățile sale nenumărate, ramurile variate ale cunoștințelor pe care le explorează, toate acestea îi dau o viziune ce n-are, bineînțeles, nimic total, care e pur și simplu multiplă. O asemenea situație, se înțelege de la sine, este a oricărui spirit ce aspiră la o știință enciclopedică. Dar la Amiel caracterul incomplet discontinuu al obiectelor cunoașterii capătă de îndată o întorsătură gravă și chiar catastrofică. Este pentru că, la o ființă care n-a găsit timp să se formeze, care n-are nici voință proprie și nici măcar acea specie de preferință pentru sine a majorității ființelor, imposibilitatea de a face totul elimină probabil singura șansă de a ajunge finalmente să se cunoască făcînd să converge spre centru experiența dobîndită la periferie. În această perioadă a vieții sale, ani petrecuți în Germania și primii ani de învățămînt la Geneva, îl vedem pe Amiel muncind ca un disperat. Nimic nu ajută, însă. Știința realului nu e niciodată încheiată și pe măsură ce se dezvoltă, pare mai incompletă ca niciodată. La fel, acțiunea de achiziție a spiritului devine din ce în ce mai centrifugă. Să cunoști înseamnă să te afunzi în vastitatea a ceea ce nu e cunoscut, să mărești perimetrul unei științe a cărei suprafață crapă din toate părțile. Înseamnă să cauți ca Pascal, să păstrezi în întregime în privire o circumferință a cărei amplitudine depășește inexorabil cîmpul vizual.

Să cunoști înseamnă, așa dar, în ultimă instanță, să pierzi din ochi obiectul cunoașterii. Dar mai există încă o dispariție de cu totul alt ordin. Dacă e imposibil să cunoști lumea în ansamblul ei, măcar nu e interzis să-ți fixezi spiritul asupra cutărui sau cutărui punct din această lume. Excepționala dezinteresare a gândirii ameliene îi îngăduie aproape fără efort să se « abolească » în contemplarea obiectelor particulare. A contempla înseamnă a deveni ființă pe care o contempli, însă nu transpunînd în ea propriile tale caracteristici (Amiel nici n-are vreuna), ci importînd

În sine caracteristicele obiectului contemplat. Știința lui Amiel cere o transformare a subiectului cunoscător în obiectul cunoscut. Nimeni n-a avut o flexibilitate atât de mare, o asemenea capacitate de a se metamorfoza în lucrurile pe care le privește. Și cum aceste lucruri aparțin lumii externe, rezultă că a te metamorfoza în ele înseamnă a duce tu însuși o existență pur externă; înseamnă să trăiești nu în centru, ci într-un punct oarecare al periferiei.

Dar oricare ar fi punctul în care gândirea încearcă să trăiască, ea nu se poate fixa. Oricare formă ar adopta, trebuie s-o părăsească pentru a adopta alta. Ea merge astfel din punct în punct și din obiect în obiect. Se istovește trecând prin ființe. În această suită de metamorfoze cum să determini ce îi aparține cu adevărat? Nici o viață centrală, nici o rădăcină, nimic persistent în afară de puterea de a deveni mereu alta. Și astfel conștiința se duce din formă în formă, risipind la periferie o gândire ce rămâne ca și nulă în centru:

« Ce imens amestec de impresii felurite, și de vieți, de individualități de sfere de existență au trecut prin fața mea astăzi ! La ce servește această alchimie ? La a multiplica punctele vii ale sufletului, la a fosforiza monada, la a reaprinde sentimentul vieții universale. Dar această obiectivare se sfârșește printr-o sincopă momentană a personalității, prin dispersia eului ».

« ... Mereu străin față de propriile mele antecedente, pierzându-mă pe mine însumi și risipit prin obiectivitate în toate formele naturii omeneste ».

(*Metamorfozele cercului*)

În românește de MIRCEA MARTIN



OTTO MEYER—AMDEN:
Siluetă de față (1908)

HENRI FRÉDÉRIC AMIEL

secvențe din «jurnal»

Berlin, 16 decembrie 1847. — Biet jurnal intim l aștepti de șapte luni, și abia în decembrie fac pentru prima oară ceea ce am hotărât în mai. Sau, mai curînd, bietul de mine ! Nu sînt liber, căci nu am puterea să fac ceea ce vreau. Tocmai mi-am recitat însemnările din acest an. Totul a fost văzut, prevăzut, mi-am spus lucrurile cele mai frumoase, am întrevăzut perspectivele cele mai seducătoare, și astăzi am uitat iar totul, din nou. Nu inteligența, ci caracterul îmi lipsește. Cînd mă adresez judecătorului dinlăuntrul meu, el vede foarte limpede și vorbește foarte exact. Mă ghicesc pe mine însumi, dar nu mă pot sili să-mi dau ascultare. Și chiar în acest moment simt că încerc o plăcere descoperindu-mi greșelile și motivele lor, fără ca să devin mai pornit împotriva acestor greșeli. Nu sînt liber. Și totuși, cine ar trebui să fie mai liber decît mine? Nici o constrîngere exterioară, mă bucur de tot timpul meu, sînt stăpîn pe hotărîrea de a-mi propune un scop oarecare. — Dar fug de mine însumi săptămîni, luni întregi; cedez capriciilor clipei, sînt privirea ochilor mei.

Un gînd teribil: Fiecare își făurește propriul destin.

Indienii spuneau: Destinul nu-i un cuvînt, el este urmarea acțiunilor săvîrșite într-o altă viață. Nu-i nevoie să ne întoarcem atît de mult în urmă. Fiecare viață își făurește propriul destin. — De ce ești slab? Pentru că ai cedat de zeci de mii de ori. Astfel, ai devenit o jucărie a împrejurărilor; tu ai fost puterea lor, nu ele au fost slăbiciunea ta.

Mi-am perindat prin fața ochilor conștiinței întreaga-mi viață: copilărie, colegiu, familie, adolescență, călătorii, jocuri de noroc, aspirații, necazuri, plăceri, ceea ce e bun și ceea ce e rău. Am încercat să văd ce aparține naturii și ce aparține libertății; am încercat să regăsesc în copil și în tînr trăsăturile ființei mele de astăzi. M-am văzut în relație cu lucrurile, cu cărțile, cu părinții, surorile, colegii de școală, prietenii. Relele împotriva cărora lupt sînt vechi. — E o poveste lungă, pe care va trebui să o scriu cîndva. — Dacă antagonismul este condiția progresului, m-am născut ca să progrez.

Tu nu ești liber, dar de ce? Pentru că nu ești de acord cu tine însuși, pentru că roșești în fața ta însăși; pentru că te lași în voia curiozității, a dorințelor tale. Cel mai mult te costă să renunți la curiozitatea ta. (...)

Să exprimi, să realizezi, să desăvîrșești, să produci: iată gîndul care trebuie să te preocupe. Asta-i arta. Găsește o formă pentru fiecare lucru. Gîndul tău să se îndrepte către o concluzie, vorba să-ți exprime gîndul; termină-ți frazele, gesturile, lecturile. Un gînd pe jumătate gîndit, un cuvînt pe jumătate spus, o cunoaștere realizată doar pe jumătate: ce lucruri jalnice. Asta înseamnă că trebuie să

precizezi, să circumscrii, să epuizezi, adică să renunți la curiozitate. Ordine, energie, perseverență, iată ce-mi ceream. — Pentru viața ta lăuntrică, primejdia este risipirea de sine. Te pierzi din vedere pe tine și planurile tale, nimic nu ți se pare mai interesant decât tocmai ceea ce nu te interesează. Or, a ceda acestei leni înseamnă a-l întârzi și mai mult pe cel ce te duce în ispită; înseamnă a păcătuți împotriva libertății tale, a te pune în lanțuri pentru ziua de mâine. Forța fizică nu se dobîndește decât prin exerciții treptate, susținute și energice. Înaintare treptată, energie, continuitate: iată, în egală măsură, condițiile vieții intelectuale și morale.

16 octombrie 1869. — *Laboremus* ! pare a fi fost deviza lui Sainte-Beuve, ca și a lui Septimiu Sever. A murit în picioare și, pînă în ajunul zilei supreme, a ținut în mînă condeiul și și-a depășit suferințele trupului prin energia spiritului. Astăzi, chiar acum, e înmormîntat, la sinul mamei atâteaprimitoare. A rezistat pînă în ultima clipă și a refuzat sfînta cuminicătură; nu s-a alăturat nici unei credințe. Aparținea marelui dioclez, cea a căutătorilor independenți; nu și-a îngăduit nici o ipocrizie finală. Ca și Voltaire, ca și Lamennais, n-a vrut să aibă de-a face decât cu Dumnezeu, sau poate cu misterioasa Isis. Fiind burlac, a murit în brațele secretarului său. Avea șizeci și cinci de ani. Puterea lui de muncă și memoria lui erau imense și intacte.

15 iunie 1870 (*orele cinci și jumătate ale după-amiezii*). — Căldură copleșitoare, cer închis, lumină palidă, înfățișare mohorîtă a tuturor lucrurilor. Mi se pare că străbatem coada unei comete și că ființele vii se vor stinge în pustietatea acestui aer îngroșat. Moleșeala îmi cuprinde creierul și îmi întuneacă judecata. Nu mai reacționez cu însuflețire la lumea exterioară, nu-mi mai percep cu luciditate libertatea. Cît e de înspăimîntătoare natura, și cît de jalnică viața, cînd le privești prin lentila gâlbuie a acestei impresii; e ca și cum ți-ar fi intrat săpuni în ochi. Am senzația că mă înec în urîtenie. Niciodată obloanele mele scorjite, perdelele mele îngălbenite, covoarele decolorate, rafturile bibliotecii cu cărțile lor în neorînduială nu mi-au părut atît de hidoase. Niciodată chipul meu nu mi-a părut atît de hîd și atît de îmbătrînit. — O, lumină, o, tinerețe, o, prospețime, o, frumusețe, simt ispita vagă de a vă adora, pe voi, cele ce-mi lipsiți, pe voi, cele pe care inima mea le cheamă și le regretă, pe voi, bogății dispărute și pierdute pentru totdeauna, pe voi, încîntare a simțurilor și a imaginației ! Urăsc tot ceea ce șchioapătă, se clatină, se vaită și se schimonosește, tot ceea ce este ponosit, știrb, deteriorat, și simt, așa cum ar simți o fetiță de cincisprezece ani, o aversiune instinctivă împotriva a tot ceea ce nu poate să placă, împotriva a tot ceea ce este învechit, chiar și împotriva propriei mele *wenigkeit*.

În numele acestei aversiuni îți vine să proclamî dreptul divin al frumuseții, și să chemi la nimicirea urîteniei, sub orice formă s-ar înfățișa ea. Totuși, apatia mea este într-atît de mare încît, deși resping urîtenia a tot ceea ce mă înconjoară și deinde de mine, mobile, casă, veșminte etc., nu am deloc curajul să instaurez în jurul meu eleganță și grație, și să modelez lucrurile după chipul și asemănarea idealului meu. Această arhitectonică ți revine femeii; ea este cea care trebuie să orînduiască și să împodobească viața. Aș simți un fel de rușine dacă mi-aș orîndui casa ca o femeiușcă oarecare, și dacă mi-aș da o prea mare osteneală întru confortul propriei mele ființe. Un paradis gata făcut mă încîntă; dar îmi displace cu totul să-mi pregătesc un cuib doar pentru mine.

Dar, val ! și în această privință, ca și în toate celelalte, sînt sigur că voi muri fără să-mi văd visul împlinit. Am renunțat cu totul la speranța de a-mi vedea dorințele realizate în vreo privință; și asta îmi dă dacă nu o stare de mulțumire, cel puțin una de liniște. Deși suspin din cînd în cînd, resemnarea fundamentală există. E mai

ușor să-ți înăbuși dorințele decât să ți le aduci la îndeplinire: este alegerea pe care am făcut-o aproape întotdeauna, chiar și în ceea ce privește lucrurile ce sînt la îndemîna mea.

16 iunie 1870. — Lectură: am recitit *Cidul*, dimpreună cu toate piesele, însemnările, dedicațiile ce-i vin în sprijin; precum și biografia lui Corneille, scrisă de Louandre.

Corneille este un admirabil exemplu de lipsă de armonie și echilibru, lipsă atât de frecventă la moderni și care ar fi revoltat simțul estetic al anticilor: sentiment al sublimului, ignoranță puerilă în privința celor lumești; măreție și neîndemînare; eroism și lipsă de duh; mîndrie și servilism; capacitate de a inventa, conversație nătîngă, greoaie, plictisitoare; talent de a scrie versuri, neputință de a le citi cum se cuvine; om de seamă și mare netot; nu-i oare ciudat că toate acestea se află laolaltă și că un suflet atât de ales ni se înfățișează nu o dată precum cel al ultimului mitocan? — Cum să ne explicăm acest lucru? Prin educația noastră ridicolă, mai ales prin cea impusă în secolul al șaptesprezecelea, prin diviziunea socială, care distruge omul în folosul claselor, și îi orînduiește pe indivizi, mai ales într-o monarhie, precum sînt orînduite genurile, speciile și familiile de insecte sau de crustacee în vitrinele muzeelor noastre. Civilizația zisă creștină a fost incapabilă, timp de optsprezece secole, să modeleze oameni compleți, liberi, nobili, așa cum a făcut-o secolul lui Pericle. Exteriorul și interiorul nu corespund unul altuia la moderni. Căci e mai ușor să făurești făpturi prodigioase sau monștri decât oameni adevărați; orice exces este mai ușor de realizat decât frumusețea. Sîntem atât de departe de a putea organiza viața individuală și socială conform idealului nostru estetic, încît nu putem nutri această speranță nici măcar ca pe o utopie. Pentru noi e de la sine înțeles că armonia, frumosul sînt ca niște fulgere răzlețe pe cerul întunecat al lumii noastre. De aceea caracteristica cea mai puternică a lumii noastre istorice este contradicția, altfel spus, dezacordul, disonanța, urîțenia și schimonoseala. — Și culmea este că noi încercăm să ne mîndrim cu acest defect grotesc, asemenea unei broaște rîioase care ar demonstra că bucele sînt frumoase, numai pentru că ea are spinarea plină de ele.

Înfatuarea cu privire la noi înșine, în timp ce adevărații oameni sînt atât de rari, este întristător de comică.

26 octombrie 1870. — Siroco. Cer albastru. Copacii și-au pierdut toate frunzele. Le-a atins degetul iernii. — Biata mea menajeră își petrece nopțile alergînd de la sora ei bolnavă la soțul ei, nu mai puțin bolnav, și zilele, muncind. Are ochii roșii și umflați. Sărmana femeie, ce viață! Resemnată, neobosită, trudește într-una fără să se plîngă, plină cînd cade de oboseală.

Asemenea vieți dovedesc ceva: ignoranța adevărată este ignoranța morală, munca și suferința sînt hărăzite tuturor oamenilor, iar clasificarea în funcție de prostie este inferioară clasificării în funcție de virtute. Împărăția Domnului nu aparține celor mai luminați la minte, ci celor mai buni, și cel mai bun este cel ce se devotate omenească. Iată și de ce e scris că cei din urmă vor fi cei dinții. Societatea se întemeiază pe conștiință și nu pe știință. Civilizația este înaintea de orice un lucru moral. Fără onestitate, fără respectul a ceea ce este drept, fără cultul datoriei, fără șteț; și nu literale, artele, luxul, industria, retorica, jandarmul, polițistul sau vameșul pot susține virful edificiului minat la temelie.

Statul ce se sprijină doar pe interes și este cimentat doar prin frică e o construcție josnică și precară. Subsolanul oricărei civilizații este alcătuit din moralitatea mijlocie a maselor și din practica suficientă a binelui. Totul se sprijină pe datoria împlinită. Cei care, în umbră, și-o înțelepesc, dând un bun exemplu, sînt deci salvarea și sprijinul acelei lumi strălucitoare care îi ignoră. Zece oameni drepti ar fi salvat Sodoma, dar e nevoie de mii și mii de oameni de treabă ca să aperi un popor de corupție și de prăbușire morală.

Dacă ignoranța și pasiunea compromit moralitatea populară, trebuie să spunem că indiferența morală este boala oamenilor foarte cultivați. Această separare dintre inteligență și virtute, dintre gândire și conștiință, dintre aristocrația intelectuală și mulțimea onestă și grosolană este cea mai mare primejdie pentru libertate. Cei rafinați, cei ironici, scepticii, cei inteligenți arată, cînd devin prea numeroși, că societatea e pe cale de a se dezorganiza. Ei sînt amoniacul subtil ce plutește deasupra latrinei. Un exemplu: secolul lui August și cel al lui Ludovic al XV-lea. Cei degustați și batjocoritori sînt niște egoiști care se dezinteresează de îndatoririle generale și care, cruțîndu-se de orice efort, nu împiedică nici o nenorocire. Finețea lor constă în a nu mai avea inimă. Ei se îndepărtează astfel de la adevărata umanitate și se apropie de natura demoniacă. Ce-i lipsea lui Mefistotel? Nu inteligența, desigur; ci bunătatea...

Astfel, cînd văd fapte mărginite, ador inteligența. Iar cînd văd oameni inteligenți, îi iubesc pe oamenii de inimă. Numai echilibrul mă mulțumește. Opțiunea este un rău, dar, dacă este obligatorie, iau ceea ce este indispensabil, și prefer ceea ce mă contrariază și nu ceea ce disprețuiesc.

11 august 1878. — M-am gîndit la dificultățile operei diavolului, adică la cele ale compoziției și stilului. Exigențele sînt nenumărate, distribuite în perechi contradictorii. În cazul meu, aproape întreaga forță vie este absorbită de frecușuri, adică de cugetări, preocupări, anxietăți, scrupule, care-mi opresc elanul și-mi paralizază verva. Toate părțile ființei mele se țin unele pe altele în șah și, urmîrind armonia, ajung la imobilitate. A compune înseamnă a rezolva problema bizară care constă din a te purta ca un somnambul, luîndu-ți totodată precauțiile omului treaz; de a te îndoi fără să te îndoiști, de a fi sigur de tine, vesel, îndrăzneț în tot ceea ce spui, fiind totodată nesigur, neliniștit, anxios în inima ta. Înseamnă a dormi rămînd treaz, a fi minios, dar cu sînge rece, a realiza absurdul, a uimi dinu simț.

Este evident că mă stingherește critica lăuntrică ce vine prea devreme,

Căci privindu-te cum vezi, ajungi să nu mai vezi.

Cînd deliberezi, e bine să ai tot felul de scrupule, dar cînd acționezi trebuie să fii sigur de părerea ta și să lovești năvalnic, precum o cloară care ar doborî nuci de pe o creangă. Cel ce se analizează, se ceartă și se discută neîncetat pe sine, își distruge elanul. Orice ezitare în ceea ce privește fraza, cuvîntul, ideea, fondul și forma, ucide verva. Teama omoară bucuria, iar bucuria ce se stinge îngheață talentul...

Conștiința, timiditatea, șovăiala, lipsa de memorie te pun aproape în imposibilitatea de a compune. Procreația cere mai multă înflăcărare și mai multă încredere. De aceea stilul tău e artificial. Este făcut și nu născut. Îi lipsește un anume zvîcnit, grația, bucuria, fericirea, naturalețea. O practică susținută a artei de a scrie l-ar fi făcut mai suplu; dar niciodată nu ai știut să folosești metoda cea bună, cea care își vorbește discursul înainte de a-l scrie, și care merge astfel de la ceea ce este viu la ceea ce este viu, de la forma abia schițată, la forma definitivă. Tu procedezi altfel, dintr-o obișnuință profesorală și didactică. Analizezi subiectul pentru el însuși,

fără să-ți îngădui jocul personal, care te-ar amuza pe tine, sau dialogul cu cititorul, care l-ar amuza pe el. Ești prea detașat, prea serios, prea crispat, prea pontifical. Disconfortul tău gratuit nu-ți aduce decât proasta dispoziție a celorlalți. Cu cât te străduiești mai mult, cu atât reușești mai puțin; asta-i legea ta . . .

Dumnezeule, cu compoziția se înlîmple, în ceea ce te privește, ca și cu toate celelalte lucruri. Nu știi să culegi nimic, să termini nimic. Nu îndrăznești, te înăbușe neîncrederea.

(*Mai tîrziu*). — Lucrul cel mai dificil în compoziție mi se pare a fi riguroasa legătură dintre părți: nu vrem să uităm nimic, să repetăm nimic, vrem să punem totul la locul său. Convergența efectelor înseamnă, în stilul academic, ceea ce înseamnă unitatea de acțiune în teatru. Tot ceea ce duce la întârziere, sau deviază, sau distonează, tot ceea ce este obscur este rău.

7 noiembrie 1878. — Am vorbit astăzi cu fina mea despre *trompe-l'oeil*, și, cu acest prilej, despre iluzia poetică și artistică ce nu vrea să se lase confundată cu realitatea însăși. Așa-numitul *trompe-l'oeil* vrea să ne înșele senzația; arta adevărată vrea doar să ne încinte închipuirea, fără să ne dezamăgească ochiul. Cînd vedem un portret izbutit, spunem: parcă e viu; ceea ce înseamnă că în dăruim viață. Cînd vedem un chip de ceară, simțim un fel de spaimă; această viață încremenită seamănă cu moartea, și atunci spunem: e o fantomă, un strigoi. În acest caz, vedem ceea ce lipsește și pretindem acel lucru; în celălalt caz, vedem ceea ce ne se dă, și dăm și noi, la rîndul nostru. Artă se adresează deci imaginației; tot ceea ce nu se adresează decât senzației este inferior artei, aproape în afara artei. O operă de artă trebuie să pună în acțiune facultatea noastră poetică, să ne silească să imaginăm, să completezăm perceperea lucrurilor. Și noi nu săvîrșim toate acestea decât imitîndu-l pe artist și urmîndu-i îndemnul. Pictura-copie, reproducerea realistă, imitația pură ne lasă reci, pentru că autorul lor este o mașină, o oglindă, o placă iodată și nu un suflet.

Artă nu trăiește decât din aparențe, dar aceste aparențe sînt viziuni spirituale, vise fixate. Poezia ne reprezintă o natură devenită consubstanțială sufletului, pentru că ea nu este decât o amintire emoționată, o imagine vibrantă, o formă lipsită de greutate, pe scurt, un mod de a fi al sufletului. Producțiile cele mai obiective nu sînt decât expresiile unui suflet care se obiectivează mai bine decât celelalte, adică uită mai mult de sine în fața lucrurilor, dar și ele sînt tot expresia unui suflet; astfel se naște ceea ce numim stil. Stilul poate fi colectiv, hieratic, național, cînd artistul este încă doar interpretul comunității; el tinde să devină personal, pe măsură ce societatea se obișnuiește cu individualitatea și vrea să o vadă înflorind.

Originalitatea este individualitatea stilului, după cum și stilul este tiparul psihologic al obiectelor ce urmează a fi înfățișate sau, mai curînd, urma involuntară a celui ce a zămislit tiparul.

8 decembrie 1880. — Termin de citit numărul 49 din *Revue critique d'Histoire et de Littérature*. Abia cînd ai de-a face cu erudiția propriu-zisă, cu adevărata știință, poți să măsoari imensitatea ignoranței tale. Fiecare dintre articolașele acestei culegeri mă umple de o confuzie tainică. Și totuși, la ce slujește această aglomerare prodigioasă de știință? Ce-aș face cu ea dacă mi-ar aparține? Dacă pe acest gunoi nu crește nici o floare, dacă el nu produce nici un spic, nu zămislește nici un gînd, la ce slujește el? Sufletul are nevoie de altceva; mintea cere mai mult. Acest talmeș-balmeș nu-i dă decât un mijloc. Nu valorează prin el însuși, ci prin ceea ce poți scoate din el. Necumpătarea cărții, indigestia pe care ți-o pricinuiește hîrtia au chiar ceva nesănătos și înșelător. Erudiția pură este o lăcomie mintală. Te umple de uimire

ca și acei mari mîncători imaginați de Rabelais, dar nu trebuie admirată. Să fim modești în fața acestui stomac și acestei memorii ce au puterea de a digera totul; să nu fim invidioși. Un creier care ar conține toate paginile din toate cărțile unei biblioteci ar adăuga oare ceva la capitalul spiritual și moral al speciei umane? Bineînțeles că nu. Invenția, creația, descoperirea, originalitatea, gîndirea valorează deci mult mai mult decît erudiția nătîngă, și chiar mai mult decît erudiția luminată. Eruditul știe ceea ce ceilalți au scris, au spus sau au făcut; mare lucru! O oglindă nu-i un peisaj, un ecou nu-i o voce, un papagal nu-i un om.

Și totuși, fiecare își are rostul său. De vreme ce artistul nu alcătuieste muzee, colecționarul este util; un conservator de muzeu, ba chiar și un simplu măturător de muzeu sînt folositori. Trăiesc din geniul și din talentul altuia, cîstigîndu-și totodată pîinea. Dacă știm să rînduim bine lucrurile, există loc pentru toate activitățile. Dar între Homer și cel ce-l tipărește sau belferul care-l masacrează, există nuanțe, erudiția se află la capătul cel mai de jos al scării cunoașterii, dar trebuie să începem cu ea.

(mai tîrziu). — Profesorul trebuie să simplifice, dar se cuvine ca el să-i facă pe elevi să înțeleagă imensa bogăție și complexitate a lucrurilor, pentru ca elevul să-și cunoască ignoranța. Un curs nu este decît o diagramă; el desenează ceea ce este indispensabil, dar trebuie, de asemenea, să se deschidă către toate subiectele pe care, pe de altă parte, le schițează doar. Se cuvine ca elevul să nu confunde un sumar de carte cu știința însăși, și să nu creadă că a ajuns la capătul studiului, pentru că a ajuns la capătul unui curs. Un curs bine făcut nu este numai o diagramă explicativă, ci și un program dătător de sugestii; el satisface o primă nevoie de cultură și trebuie să stîrnească o nouă rîvnă, dovedind astfel că a fost o hrană pentru inteligență mai curînd decît pentru memorie.

10 decembrie 1880. — Lectură: G. Moynier (*Legile războiului*) cu două relatări; în totului tot, trei broșuri.

I-am scris autorului, felicitîndu-l. Problema este bine pusă și bine rezolvată. Reușitele spiritului practic mă impresionează tot atît cît și cele ale artei sau ale științei. În fond, toate metodele sînt subsidiare unei metode. Principiul meu, care constă în a surprinde spiritul lucrurilor, mă face să mă simt la îndemînă în orice fel de activitate. — În orice domeniu, ceea ce este ireproșabil executat îmi oferă aceeași satisfacție; fie că e vorba de un text de drept roman, de o operație militară, de tăietura unei haine, de un cîntec de Béranger, de un desen de Leonardo da Vinci, de o lectură sau de un cînt izbutite, impresia estetică e de aceeași natură, fiind produsă de potrivirea dintre mijloace și scop, de raportul proporțional dintre forță și act. Cînd rezultatul se vede, cînd ceea ce trebuia să fie făcut este făcut, mîntea este mulțumită, în timp ce treaba săvîrșită la nimereală, mediocră, aproximativă, lălfie poate fi înfilnită la tot pasul. — Ieri, H*** mi-a părut idiot cînd a vorbit despre poezie; astăzi, Gustave Moynier m-a impresionat vorbind despre ambulanțe și bombardament. Subiectul este deci un lucru aproape indiferent, important este felul în care e tratat. Talentul se măsoară în funcție de execuție. Spune-mi ce ai reușit să faci și îți voi spune cît valorezi estetic. Morala se conduce după un criteriu cu totul diferit; pentru ea intenția este un lucru capital, intenția, dimpotrivă, nu înseamnă nimic în artă.

Opera ca nelimitare

Este cu totul singular destinul literar al lui Henri-Frédéric Amiel (1821 — 1881), autor al unui *Journal intime* însumind aproape șaptesprezece mii de pagini, publicat abia după moartea scriitorului, în ediții din ce în ce mai cuprinzătoare. Cu totul singular nu — așa cum s-ar putea crede la prima vedere — prin gloria postumă ce înalță către culmile universalității un scriitor marcat, și auto-marcat, ca « mediocru » în timpul vieții sale: în istoria literaturii s-au mai văzut asemenea cazuri. Și nici nu — așa cum s-ar putea, de asemenea, crede, tot la prima vedere, prin contrastul, fără îndolală spectaculos, dintre o biografie ștearsă, anodină — cea a unui profesor de filosofie și estetică (la Academia din Geneva) ce-și duce viața bine măsurată și monotonă între catedră și masa de scris —, în intimitatea ei adinc, minată de singurătate și ireversibil rănită de aproape orice contact cu mediul, și strălucirea ce-i va fi conferită, târziu, când omul va fi mort, prin însăși punerea în lumină a opoziției, ce se va fi dovedit atât de fericit fertilă, dintre creația definitivă, capodoperă iradiind întru eternitate, și derizoria condiție, asumată ca atare de Amiel însuși, a unui biet belfer și obscur scriitor; astfel de situații mai pot fi, de asemenea, întâlnite în istoriile literare. Singular ni se pare nouă destinul literar al lui Amiel pentru altceva, un altceva ce-l situează, nelindoielnic, într-un loc ce nu-i decît al lui, într-un spațiu al « originalității » creatoare la care aspira și la care, totodată, nu spera a ajunge vreodată: el este cazul paradigmatic prin care textul jurnalului intim, conotat, în clasificările curente, ca nonliterar, sau, eventual, ca aparținînd unei zone marginale a literaturii, se instalează în însuși miezul literaturii, este literatură, sfîdînd mai vechile ierarhizări și obligînd la reevaluări ale statutului oricărui jurnal intim în raport cu literatura (cu « genurile » literare). Altfel spus: Jurnalul lui Amiel ne obligă să ne întrebăm încă o dată: Ce este literatura? Prin prezența lui masivă, compactă, opacă, de semnificant ce are nu numai o dimensiune referențială ci și una autoreferențială, Jurnalul ne apare ca fiind de natură analogă oricărei opere aparținînd genurilor literare « consacrate ».

În timp ce-l scrie în secret, nepublicînd nimic din el (abia în preajma morții îi va ruga pe executorii săi testamentari să tipărească din cele aproape șaptesprezece

mii de pagini ale Jurnalului vreau cinci sute, grăbindu-se să adauge: « e mult, e, poate destul »), scrie și publică versuri, articole și studii ce-i asigură un loc onorabil printre scriitorii elevațieni ce-i sînt contemporani, precum și o piesă de teatru, ce se bucură de un mare succes de public. Știe Amiel, și vrea el să mizeze astfel pe două tablouri, încercînd, printr-un fel de calcul al probabilităților lui generis, să-și ofere o șansă în plus în raport cu « riscul » (cuvînt utilizat într-un context similar de Stendhal ce vede în opera de artă « un bilet de loterie ») pe care și-l asumă scriind literatură propriu-zisă (poezie, teatru)? Întrebarea aceasta nu poate avea decît un răspuns, ce trebuie să ne mulțumească în ciuda insuficienței lui, certitudinile, pe acest teren, fiind cu neputință de realizat: « știința » lui Amiel în această privință, capitală, pentru destinul lui de scriitor, nu poate fi decît una mai mult sau mai puțin obscură, cea pe care o au toți scriitorii atunci cînd își scriu opera. Miezul răspunsului s-ar afla de fapt în acest « mai mult sau mai puțin ». Care este măsura, mai mare sau mai mică, în care Amiel știe că e pe cale de a-și inventa un « gen » literar ale cărui virtualități și nelimitări pot fi prielnice propriilor sale virtualități și nelimitări, acelor nesfîrșite ezitări ce nu-și pot găsi rezolvarea într-o opțiune, într-o acțiune, pe de altă parte sfișietor de mult dorite? Lecturile ce vor fi făcute din această perspectivă — selecția alăturată de texte din Jurnal încearcă să fie o astfel de lectură — vor aproxima poate un răspuns. Jurnalul rămîne poate singura formulă — pentru Amiel a fost, evident, acea formulă — ce acceptă, prin structura sa inerent discontinuă, a-și dilata la nesfîrșit limita, a exista ca o limitare nelimitată. Dar Jurnalul acceptă orice structurare-destructurare și după ce a fost încheiat, adică după ce, prin moartea scriitorului, a intervenit ceea ce, în mod fals, am putea numi o limită, în mod fals pentru că nelimitarea îi este acum asigurată de lecturile multiple la care este supus. Dar tot ceea ce spunem acum nu poate fi oare aplicat oricărui text literar ce-și asumă în mod radical literaturitatea? Desigur. Căutînd mai adînc în zona acestor întrebări am putea motiva poate felul cum Jurnalul, în anumite cazuri, devine operă literară.

Miza care este pentru Amiel Jurnalul ar putea fi discutată și în termenii unui eșec dinainte acceptat: eșecul unei voințe ce nu poate să aleagă. Astfel știindu-se, ea învinge anihilarea oricărei creații prin asumarea nelimitării, a tuturor virtualităților, menținute ca virtualități. Dar, asumată cu asemenea totală bunăcredință, cu o asemenea cunoaștere de sine, vocația acestui eșec se răstoarnă, în cazul lui Amiel, în reușită, în operă. Opțiunea, alegerea, acțiunea au, în sfîrșit, loc: artistul dă corp nelimitării sale ca operă. Voința, aici, este cea de a vrea să continui, la nesfîrșit, să scrii zilnic un număr de pagini.

Lupta cu singurătatea

Jurnalul lui Gustave Roud (scriitor elvețian de expresie franceză, fecund și modest, mort în 1976, a cărui faimă nu a încetat să crească de atunci), a fost descoperit de scriitorul Philippe Jaccottet printre manuscrisele poetului. Se întinde din 1916 la 1972, cuprinzând vreo douăzeci de caiete, numeroase foi volante, mai multe agende și carnețele de însemnări, — și nu părea destinat publicării (deși o astfel de afirmație sună cam pueril când este vorba de scriitorii conștiinți, oricât de modești sînt sau vor să pară de valoarea lor!). Cum nu exista nici o interzicere formală făcută de Roud în acest sens, și cum conținutul acestor caiete-jurnal era deosebit de interesant, Philippe Jaccottet, căruia Roud îi încredințase grija moștenirii sale literare, se hotărî să le valorifice publicîndu-le. A făcut-o cu pioasă înțelegere și competență, oferind o alegere salutară printre notele uneori redundante, alteori prea eliptice, eliminînd, din discreție, anumite însemnări de ordin prea intim, sau altele, folosite între timp de însuși poetul în scrierile sale...

Astfel încît paginile ce urmează se înfățișează ca o alegere a alegerii, deci de două ori subiectivă și, ca atare, mai vulnerabilă decît orice altă antologare obișnuită... A fost făcută, totuși, în funcție de un criteriu: dorința de a lăsa să se întrevadă, fie chiar atît de sumar, drama unui scriitor în lupta cu singurătatea, cu dorința de creație și cu harul de care este investit, atent la vocile firii și la vocile inimii, atent, de asemenea la zbuclumul vieții care îl înconjoară, dar de care știe să se îndepărteze pentru a-și desăvîrși opera.

Ceea ce înseamnă că citirea acestui *Jurnal* ar trebui să fie legată de o lectură sau re-lectură a operei autorului său, de fapt singura legitimă pentru că e conștient elaborată cu gîndul la un public, servindu-l doar de introducere sau de completare...

GUSTAVE ROUD

din «jurnal»

2 ianuarie (1918)

Pe foaia de hîrtic, asemenea pinzei albite a pictorului, s-ar părea că linia suplă de umbră a cîtorva fraze va fi de-ajuns pentru a crea, închisă între patru pereți, imaginea unei mese, dejunul sfîrșit, atît de aproape pare, cu excepția mînerelor de cerneală a cuțitelor împrăștiate, de acest alb primordial pe care cu îl pîngăresc.

Nu trebuie, deci, decît să enumăr fiecare obiect, atît de asemănător cu ceea ce-l înconjoară și pe care doar o nuanță mai specială de paloare sau chiar cercul de aur tocit de pe margine îl însingurează — nu semnalez ca mai deosebit decît, pe marginea farfuriei, urma roz a dulceții și, de jur împrejurul tipsiei, o dungă albastră ca cerurile de vară spre care se înalță copacii ca pentru a se scălda în vreun fluviu nemișcat și adînc.

[...]

7 iunie

«Va fi dragon și-i voi alege calul», spunea bunicul meu. Clădirea cuptorului din fața casei, dincolo de drum, are un mic pod de formă ciudată. Pe scîndurile pe care a curs ici și colo cîte o lacrimă cristalizată de rășină, se poate citi însemnată cu creionul roșu sau gri, socoteala unor saci de grîu, cu măsuri vechi pe care nu le mai cunoaștem, numele unor rude decedate sau ale unor argați de altă dată; într-un colț:

Marguerite din Céseau a dormit aici

François își avea și el locul.

Din gara de la Mézières, zăresc dealul pentru care trăiesc. Este vremea cost-tului, cîmpurile au fost întii verzi, apoi aurii, trandafirii, smălțuite cu flori de toate culorile, apoi de un cafeniu nedecis, din cauza vîntului care le bate — au înfățișarea unui pămînt care ar cuprinde valorile strînse ale lanurilor de secară și de grîu, palide ca apa, unele aparțin familiei mele de mai bine de o sută de ani, ai mei le-au lucrat, de mai bine de o sută de ani, de-a lungul anotimpurilor. Iar cînd timpul este străvezii, nemișcat pe deal dacă privești către valea deschisă spre nord, poți zări pata crudă a unui zid de fermă; acolo trăia bunicul meu cu frații lui, o moșie mare în pantă pe care, cu inima strînsă, am vizitat-o odată sau de două ori. Bunica îmi vorbește adesea despre ea, despre recoltele bogate, despre tîrgurile de la oraș unde se duceau, despre unchiul ei, căpitan de carabinieri, cu uniforma lui cea frumoasă, și despre acea zi de august în care s-au legat mai mult de nouă sute de snopi.

Nu mai vreau să reîncep să lupt, disperarea mea durează de prea mult timp; mi-a trebuit destul de mult ca să văd că nu eram în stare să readuc o viață prea conștientă la fericirea acelor vieți trecute, o fericire care există numai pentru că nu se cunoaște. Păstrez această voce egală, lucru atât de greu când lacrimile sînt gata să izbucnească și cînd inima bate prea tare. Îmi iau rămas bun de la cel ce aș fi putut să fiu, pe care alții ar fi dorit să mă vadă că sînt, acel om care continuă o muncă de mai multe secole, cea mai frumoasă, aceea de a face dintr-un loc al țării sale o grădină plăcută lui Dumnezeu și de a trăi fără înfumurare într-o acceptare adîncă.

[...]

25 iunie

nu am vrut să spun nimic, acum cîteva ceasuri, despre acel soare atât de aproape de mine și pe care mina mea îl mîngîia din cînd în cînd ca pe un lucru viu, nici despre acele care ce scîrțiau pe drum ca o voce viguroasă, nici despre acele cîmpuri goale unde trupurile cuprinse de o lumină grea se aplecau și se îndreptau cînd ridicau brațele. Și nici despre această seară care începe să nu vă așteptați să spun multe: prea tare este parfumul acelor crini lîngă fața mea; curg din el florile, una cîte una, făcute dintr-o ceară prea albă, delicată și lustruită cu un reflux albastru unde se îndoaie petala. Îmbătut de o mică febră, nu particip la odihna liniștită a tuturor lucrurilor după strădania aprigă a zilei. Nu-i de-a-juns s-o respiri fără a te lăsa dus, obosit și zdrobit, cît despre acest mare cer verde sub care vivesc îndepărtate mașini de cosit și ramurile înșfîrșit nemișcate care îl țin, simt că aceste fraze (detestabile) vor fi de-a-juns ca să mă izbăvească de el.

[...]

1 decembrie

I elemente

oricare ar fi modul misterios după care oamenii își văd viețile întrerupîndu-se deodată, privește aceste morți din jurul tău și, din spaima pe care o provoacă ignoranței tale, învață să scoți o iubire și o recunoștință veșnică pentru fiecare zi nouă care ți-a fost hărăzită. Astfel, cunoscîndu-i prețul înfinit, nu vei putea cădea în ispita de a risipi un singur ceas; și vei ști să te arăți demn de această încredere ce ți-a fost acordată.

II Despre centralizarea eului. Trebuie să lucrez la ea cu cea mai mare energie. Să realizez în sfîrșit o metodă de lucru. Să restabilesc un ritm și un mers regulat al gîndului... Să evit pe viitor acea transcriere imediată a emoției, care o omoară, o face livrescă și nu te liberează de ea decît pe jumătate. Cu orice preț, în locul un ore liberări vrednice de tine, să regăsești puterea de a le turna în lungi poeme, atât de puternic meditate încît, odată începute, să provoace gîndul și să-l aservească.

III Sisif și-a învins înșfîrșit Stîncă, și pentru totdeauna.

IV Ajutoare. Să mă rog. Să fiu demn de cei doi prieteni ai mei. Să încerc să fac cinste părinților mei. Să mă dezbar de orgoliul meu. Să muncesc. Cînd voi fi într-adevăr stăpîn pe mine voi avea puterea pe care o dă încrederea în sine.

1924

Să renunți la atîtea vise
Să încerci să defluești
Apoi, să lucrezi.

11 ianuarie

«Mai mult chiar decît a unei lămpi, lumina soarelui . . .» (Scrieri, I, p. 47)
[. . .]

13 februarie

Mintea-mi este plină de acorduri; nu se pot preschimba decît în fraze, deşi nu reuşesc încă s-o fac; asta m-a obsedat toată iarna; îmi doresc o eliberare, nu muzicală şi nici picturală, ci în proză sau în versuri atît de subtil compuse (nimic din grosolanele note de culoare pe care le folosesc instinctiv pictorii cînd scriu — şi eu-însuşi în aceste transcrieri !) încît acordul să poată să se nască din cuvinte alese (după unghiul de vedere al cititorului) în funcţie de hotărîri de neînţeles. Această alegere, doar un contact neîntrerupt cu lumea mi-o poate dicta încet; viaţa mea adevărată — dacă aş fi poet — ar fi o veşnică hoinăreală încărcată cu clipe în care contopirea ar avea loc dintr-odată. Încăperile căldute închid o viaţă asemănătoare cu somnul de iarnă al animalelor.
[. . .]

«Spiritul meu nu este supus timpului» (Scrieri, I, p. 52)

4 aprilie

Acest caiet se deschide asupra unor mişcări triste ale spiritului; scena disolvantă de adineauri; mai mult: inutilă şi rău-făcătoare. Dar, ca atîtea altele, ea îmi îmbogăţeşte cunoştinţele. Înţeleg mai bine tristeţea unora; zîmbetul lui Mallarmé îmi devine mai drag, cît de dificil este, şi de mare ! Şi-apoi, să atingi în sfîrşit cu degetul această periculoasă absurditate : Arta, întru care toţi se împărtăşesc.

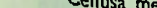
Cîmpurile au început să înverzească; neostenitele ciocîrliei (una urcă la stînga mea), o căldură umedă, închisă sub cerul jos . . . revăd plaiul din Aclens în bătaia soarelui de la ora zece; pe dealul celălalt, voci, soldaţi. Soţia primarului mi-a arătat un vas de sticlă albastră, la fel cu cele pe care atîta le-am căutat astă iarnă. Magia acestei culori, atît de vie încît praful ce se depune în reliefuri devine roz, aproape dispare; visurile nu se mai poartă.

«Lungul nostru drum printr-o ţară ploioasă» (Scrieri, II, p. 148)

Da ! viaţa-mi este ţesută doar din aceste întunecate patimi şi din dispariţia lor. Atît de sărac — şi atît de bogat. O altă existenţă zace în mine — despre care nu ştiu nimic dar ce frumoasă devine înăuntrul meu ! Tînărul acela mîinîndu-şi roibiile, atît de liniştit, de frumos; faţa neînduplecată cu ochi mari albaştri fără licărul gîndirii, culoarea somptuoasă a cămeşii, mirosul ţigării de foi ! Dacă eu aprind una, fumul ei îmi este otrăvit, şi dacă port o bluză albastră, joc un rol. În ciuda orgoliului de adolescent pe care-l lasă să se întrezărească, acest nume de denunţător acceptat pe vremuri după cîte descoperiri crude, îl păstrez, dar cine va putea să-l înţeleagă ?
[. . .]

7 aprilie

Scînteietoare nebuloasă a spiritului meu, zămlsil-vei tu vreodată un soare ? Scriu în căldura sufocantă a unui soare prevestitor de furtună — aceşti nori groşi în tufe uşoare tîrăsc după ei grele umbre de culoarea ardelei deasupra privilegiilor verzi şi albastre, înecată în cenuşa împalpabilă (triunghiurile ţiglelor uscate totodată mai strălucitoare şi mai palide) — dar umbra subţire cu care virful peniştei împunge hîrtia se topeşte încet în gri-ul palid în care se stinge strălucirea de cretă vărgată de linii violete.



Dar dacă mă privesc în față — avea-voi curajul să prelungesc această privire :
văd un tânăr hărăzit marelui nenoroc de a avea un început de viață prea
ușor, periculos de ușor, datorită devotamentului statornic al părinților — atît
de constant încît aproape i se pare ceva cuvenit. Văd.
[...]

20 iunie (1931)

Ieri niște circari care s-au sfiit să-și oprească rulota pe izlaz, în fața capelei,
pentru că va fi slujbă la ora reprezentației lor, au cerut voie să-și monteze estrada :
magie, iluzie, mister, în livada de alături. Un cîine latră lingă rulota de un albastru
pastelat; ușile încadrate de linii subțiri verzi și trandafirii. O femeie tînără cu
basma roșie, fără ciorapi, se agită, deschide și închide ușa cu butoni mari de sticlă.
Azi dimineață, cît te-ai freca la ochi, și-au clădit cu panouri mari de pînză înnegrită
și cu stîlpi multicolori fragila sală de spectacol. Numai în doi, pentru că ei nu
sînt decît femeia, bărbatul și cîinele... De ce să povestesc asta? Pentru că sînt
amîndoi tineri și liniștiți. Și-au ales singuri această formă de viață. Rulota lor e la
marginea drumului — cum sînt și ei la marginea vieții noastre.

« Grasei pajiști înflorite încep să le prefer pe cele cosite » (Scrieri, I, p. 73)

« Astă seară bărbatul ascute un cuțit de cositoare » (Scrieri, II, p. 189)

6 septembrie. *C(apela) din V(ucheron)*

[...]

DICTARE

Simțurile mele grosolane și amara lor dorință

au renunțat la cereasca pricepere

Durere sau plăcere

Sînt lipsit de puținul ce-mi rămîne

Trebuie să murim

Cu trupul învîrtoșat de o aripă de înger

Trebuie să alergăm

Neant viu spre ciudata Împărăție

Moartea îmi spune Tu crapi dintr-un sughiț

Brută nesimțitoare

Bea-ți cupa și gătește-te de drum

O fără Mesia

Culeg floarea și mănînc fructe omenesti

Iată-mi inima pe care se puneau mîinile Tale

Și care se risipește

Cenușa mea cade ca o ploaie măruntă

Grădini cerești sau grădini pămîntești

Vîntul mă aspiră și adierea mă leagănă

Feriți-vă dar toți de mistuitoare legături cu mine

Munte al cerbilor voștri, dar al mîinilor voastre.

Scriu în picioare la cotitura drumului de toamnă. Moara este ascunsă printre
copaci. Văd încă marea clăie spălată, de ploi, treizeci la patruzeci de care de fln
mi-a spus Perrette, îmbrăcat în albastru cu chipul arămiu, Imperceptibil estompat
de o împalpabilă pulbere de făină.

Trei focuri de toamnă mocnesc la marginea drumului, cantonierul și-a pus haina
de un albastru spălăcit pe piatra kilometrică lingă geamantanul meu derizoriu și
greblează, cu brațele goale, praful greu.

Mai jos de mine două femei își tîrlie picioarele prin frunzele uscate căutînd ultimele nuci. Un căruț de piele cafenie lăcuită cu o păturică împletită din lînă în lumina soarelui blajin și jos

Aș putea scrie aici zile de-a rîndul

Stînjeneala, sfiala mea, frumusețea lui Perrette. Șeful.

Ah dacă aș avea nevoie de o viață, făcută toată din regretele și din neputințele mele, iat-o în sfîrșit

«otrava ce rămîne în vinele mele» 2.

(Drumul spre Lusserly)

11 noiembrie (1932) B (ufetul) G (drii)

Am coborît la Lausanne — cu toată răzmerița probabilă care și-o închipuiau oamenii de la țară după spusele ziarelor, și totodată atîtea amintiri . . . Dar orașul e liniștit, șantierele împodobite cu muncitori la lucru în tristețea fără seamăn a acestei neguri de noiembrie.

Totul seamănă nemaipomenit cu greva din '18, pînă la acel locotenent de cavalerie care a venit aseară să-mi ceară tocul de pistol și pe care un ofițer de stat-major l-a anunțat adineauri că regimentul de cavalerie trebuie să stea gata cu caii înșeuai.

Mă bucur să-l văd pe Matthey azi după-amiază. Cînd am plecat proiectam o mulțime de vizite, Ramuz³ azi dimineață, Thévoz la cafea, René mai spre seară, dar ce să le spun.

O casă, cît de cît, trăiește dintr-o atmosferă. Dar a casei noastre care este. Nu e nimic mai trist (aș zice chiar mai teribil dacă aș vrea să dramatizez ceva ce este totuși trecător) ca nevoia aceasta de a mă «aduna» oarecum cînd mă trezesc. Iar rugăciunea (de care nu sînt vrednic) mă ajută să duresc, dar pînă cînd?

Pictorul Monay⁴ vine să se așeze la o masă vecină în fața unui om înbrăcat ca un meseriaș-burghez și în care descopăr, amuzat, după asemnăarea cu portretul făcut de R., pe Pettineroli.

[. . .]

Miercuri 14 (noiembrie)

M-am dus și azi după amiază la gardul unde Olivier și ceilalți doi reîncepuseră să atace trunchiul plopului. Cu ei pînă după ora patru, mică oază de veselie, de lovituri curate de topor, de tracțiuni cu vinciul, pahare de vin răcit de înserare. Dar și veselia a culorilor, a ochilor albaștri sau de un cenușiu pătrunzător, a obrajilor rumeni, a siniliului hainelor lîngă zăpada albastră și albă, îngălbenită apoi de soarele la asfințit. Olivier atît de autentic, atît de sigur, cu istețimea și vrednicia lui încît își reia distanța. Eu nu mai sînt acum pe lîngă el decît o umbră, o umbră ștearsă (printre ramurile desfrunzite, un sat nins cu gingășie alb-cenușiu și roz), umbră cu atît mai inconsistentă cu cît trupul din fața mea veritabil, care va trebui spus. Căci nu se va putea altfel; această tulburare mi-a deschis ochii fără milă: eram devorat de lume și de trupul meu.

[. . .]

5 iunie (1933) Pădurea din Vucherens

[. . .] Ultimele zile sînt acum aproape; iarna e pe sfîrșite, zilele sînt mai lungi. Mama poate să-și ia gustarea de după amiază la lumina zilei, înainte de a se aprinde lămpile. Este masa pe care o preferă. La prînz și la cină e lipsită de chef: după somnul de dimineață nu are poftă de mîncare. La cinci e mai bine: mama gustă cu plăcere dulceața de mure, iar biscuiții englezești pe care fata fostei noastre vecine i-a trimis de la Geneva i s-au părut dintru început delicioși.

Soarele care apune face o pată mare de lumină pe tapițerie, la nivelul capului ei; pe tava de lemn palid lucesc castronașele pe care le ridică, unul cite unul, minile ei mîngietoare, atît de slăbite. Cîteodată un gălbenuș de ou bătut cu vin fierț și cu mirosodii îi reamintește timpul petrecut la infirmerie. Cînd nu l-am reușit, ea caută totuși să-l bea pînă la fund, ca să nu mă întristeze. Mîncînd cu o grijă, o delicatețe fără seamăn. — Într-o marți dimineața la deșteptare, s-a simțit deodată fără putere; o țineam îmbrățișată, vrînd s-o așez în pat, s-o sprijin de perne; se lăsa moale, cu capul aplecat și brațele atîrîndu-i. Apoi a încercat un gest de o nespusă încetineală, cu o grijă și o dorință cam absente, totodată cu un suris timid ca un fel de rugămintă să nu-i luăm în nume de rău dacă nu va reuși: întinzînd mîna spre batistă, desfăcînd-o îndoitură cu îndoitură — și renunțînd. Ne-a fost o frică teribilă. Doctorul chemat degrabă i-a făcut o injecție de cafeină și de morfină. O oarecare îmbunătățire s-a mai arătat pînă la acea gustare, — ultima — de vineri 3 martie (plină de aceeași sfîșietoare bunăvoință și atenție). Cafeaua băută cu lingurița, înghițitură după înghițitură, castronașul de afine golit pînă la ultima picătură de zeamă negricioasă; biscuiții — fărîmele de biscuiți savurate una cite una, tot mai încet . . . Sora de la cîrcă trecuse în cursul după-amiezii. După gustare, cum mama avea dureri, îi făcurem o injecție mai devreme ca de obicei (cître ora șapte). Curînd după aceea începu o criză încă mai violentă decît toate cele dinainte; am căutat s-o liniștesc, să-i explic că totul va merge mai bine, curînd, fiindcă îi făcusem injecția, și o lăsarăm singură ca să poată adormi mai repede. Mama a adormit și nu s-a mai trezit. Toată ziua de sîmbătă, toată noaptea de sîmbătă spre duminică (cînd verișoara Nancy a venit să vegheze cu noi) a dormit neînterupt. Cîteodată încrețirea, înfiorarea atît de înspăimîntătoare a buzelor (ne aminteam de moartea mătusei Alice) dar care înceta de îndată. Către șase și jumătate dimineața, una, două lungi opriri ale inimii istovite, respirația suspendată, apoi ultima oprire — pentru totdeauna. [. . .]

23 august (1933)

Recitit cele două volume ale *Timpului regăsit*, alene, adică fără a urmări întotdeauna foarte de aproape înlănțuirea observațiilor (ca să nu spun a teoriilor) de la început — dar cu multă plăcere și emoție pentru că Proust — să fie oboseală, să fie boală? — utilizează acolo cu oarecare stîngăcie sistemul lui obișnuit de fente, iar după îndelunga mașinație a unui efect, neglijează să dea acestui efect timpul necesar pentru a se produce, adică pentru a lucra asupra cititorului. Lucrul se simte îndeosebi în decalarea în timp care trebuie să o perceapă dintr-o dată în a doua serată la familia Guermantes, la care cei mai mulți invitați nu mai seamănă cu ce fuseseră la seratele precedente — și care în loc să producă uluirea cititorului reușește doar să-i dea un fior de anticipație din cauză că acest efect, care ar fi trebuit să fie de *ansamblu*, se irosește într-o mulțime de amănunte despre fiecare personaj analizat pe rînd — cu un fel de oboseală sau de moliciune. Iar Proust, simțim acest lucru, exagerase această decalare temporală pentru ca efectul său să fie mai izbitor, dar își uită destul de repede intenția dintîi și nu-și regăsește amintirile cu destulă eficacitate pentru ca privirea cititorului să nu fie tulburată de niște perspective diferite și simultane: cititorul vede dublu, adică vede în același timp intenția autorului și realizarea ei care e altfel. [. . .]

22 mai (1935)

« Sensibilitate bolnăvicioasă ». Caut un nume pentru această stare nervoasă care mă stăpînește tot mai des și mai tare și pe care încerc s-o definesc ca o emotivi-

tate tot așa de trecătoare pe cât este de subită și provocată fără o ierarhie a cauzelor, vreau să spun că, de exemplu, mîngîierea unei flori te mișcă la fel de mult ca o strîngere de mînă omenească sau o prietenie omenească; că moartea unci pisici sau unui pui de găină te atinge chiar în acel loc al inimii care ar trebui (de ce acest ar trebui? dar vorbesc aici conform unei tradiții) să fie rezervat morții omenești. Vedeam adineauri de la fereastra camerei mele puil ieșiți ieri și lîngă ei o pată galbenă, puil mort cu o aripă întinsă pe pămînt și subit am simțit din nou, mai tare ca niciodată, acea intuiție care mă face să văd viața (și nu numai viața omenească, ca pe vremuri) ca un fel de apariție, un nu știu ce (sau nu știu cine) asumînd formele ca niște măști și lepădîndu-le cum lcepezi o mască. Nimic nu-i mai aproape de cadavru decît o mască aruncată, nimic nu se apropie mai mult de o mască abandonată decît un cadavru. [...]

«O străfulgerare subită de soare de deal...» (Scrieri, III, p. 168)

Vineri 20 decembrie — Cameră

[...] Îmi hrănesc zilele din mine însumi. Pînă cînd va trebui să rezist? Pentru moment sînt tot cu zăpadă la ferestre, în fum de pipe și de țigări. Zadarnica așteptare — istovitoare pînă la urmă — a unor scrisori care nu vin niciodată. În mînd ciudat îmi regăsesc starea sufletească din 31 cînd *Aujourd'hui* care se termina în tăcerea universală — sau organizată — mă sleia cu un sentiment intolerabil de minie și de părăsire. (Frază stupidă: minia vine dinăuntru, o resimți, părăsirea vine de la alții: cuvîntul «sentiment» nu se poate potrivi acestor două stări dintre care una rezultă de la cel în cauză iar cealaltă din afară!) dar textul asta mă plictisește îngrozitor. Mi-e mîntea în altă parte — și ce rost are să notez, să notez cu orice preț lucruri care îndată după aceea sînt moarte? Recitînd mai adineauri o agendă din 1933, nu mai știam să fac să revîvie nimic din zilele cele mai frumoase, chiar cu însemnările făcute zi cu zi în fața mea. [...]

10 ianuarie (1938), în cameră

[...] scriu numai pentru că aseară, citind manuscrisul unui roman de doamna Yvert-Méléra⁸, m-a apucat o angoasă teribilă cînd am ajuns la descrierea celor trei copilași care s-au otrăvit cu mîtrăgună și sînt găsiți seara la marginea pădurii într-un mic morman confuz și gemînd, cu imenși ochi holbați. Nu este o *sensibilitate* nefirească ceea ce se emoționează în mine, știu asta fiindcă recunosc o anumită *calitate* de emoție care se leagă de alte angoase simțite cu prilejul altor lecturi, și pentru evenimente sau personaje adesea «accesorii» acțiunii. Această emoție se leagă tainic în mine cu acel sentiment profund (de care nu mi-am dat seama decît după moartea unor ființe dragi) de tot ce este sfîșietor în inocență — și de tot ce se străduiește atît de umil, o zi după alta, la sarcina ce i-a fost impusă și care este ca și ucis de o imensă pedeapsă universală cu care este în flagrantă disproporție. Inocența și ineluctabilul; acela care acceptă și căruia i se pare că nu se ține seama de acceptarea lui — dată totuși cu o inimă cu totul curată. Dar chiar de aș scrie toată mai dureros cu cît este totodată la gradul cel mai înalt de certitudine — și fără posibilitatea de soluționare. [...]

19 martie (1938)

O ciocrlie cîntă și se înalță în fața mea — vechea idee de poemă înflorește din nou. Ciocrlia stînd pe loc în timp ce sub ea locul se coboară — fumuri, lcoană

a lucrurilor care se schimbă sub ea — cîntecul luminii — acel lucru care în noi răspunde luminii: tipătul devenit cîntare, lumina devenită cîntare.

Cînd ciocirîia cade ea poate să-și deschidă aripile. Dar noi, de fiecare dată ne zdrobim de pămînt.

[...]

4 octombrie (1939)

Clopot

Întoarcerea dragonului

și afară de asta, una sau două însemnări: cînd mă întorceam de la F[erlens] seara pe clar de lună, aflînd un fel de fericire chiar în excesul oboselii și tristeții mele, mai puțin singur în singurătatea-mi desăvîrșită decît lîngă acei oameni prizonieri ai lor înșiși. Regăseam, după atîția ani, personajul meu de altă dată, acel om bătînd drumurile nopții și încercînd încă să caute din fermă în fermă, din sat în sat, un imposibil liman, un imposibil prieten. Redeveneam în sfîrșit eu-însuși, acel care nu atinge nimic și nu trebuie atins. Mi se pare că în fundul acestei destrămări inumane, a acestei despuieri fără milă stătea o biată strădanie spre măreție. A, nimic nu este mai lipsit de răspuns decît elanurile mele; totuși, am simțit că trăiesc atunci cînd ele s-au născut în mine și m-au aruncat înspre o ființă care nu putea să le înțeleagă, și încă mai puțin să-și facă milă de mine. Dar acum, — atît de mult sperasem cînd nici o speranță nu era îndreptățită — aceste păsări înfrigurate pe care le-am slobozit una după alta își închid aripile și îmi cad pe inimă. Mi-am sprijinit uneori mina pe umărul unui prieten. Pe al meu nimeni nu și-o va sprijini niciodată. Îmi amintesc de o seară în care, ca să fug de un sat plin de soldați, plecasem fără țel pe drumuri și deodată îmi venise pe buze sfîrșitul unui fel de poemă, o poezie care să-mi aline singurătatea: priveam niște flori mai înalte decît iarba înaltă și-mi spuneam: «dacă trec pe lîngă ele, atît de aproape încît să-mi atingă umărul, are să fie ca o mîngîiere». [...]

22 ianuarie (1942)

Am avut noroc azi noapte de un vis ciudat — pe care îl simțeam atît de prețios încît aș fi vrut, de cum s-a terminat, să mi-l amintesc fără nici o lipsă. Treaz pe jumătate, mi-l repetam înspăimîntat că-l vedeam cum se împuținează și dispăre. Hotărîsem să «reiau legătura» cu... și scăpat în sfîrșit de o mare povară coboram un fel de potecă, ba prin pajiște, ba prin pădure, într-o stare de adorabilă bucurie ușoară și cîntam o melodie fără cuvinte, săltărească și pură. La orizont, pe o creastă înaltă, multe stele care se prăvăliră deodată împreună cu dealul într-o avalanșă inocentă, aștrii fiind amestecați cu țărîna într-un torent fără apă. Apoi cineva lîngă mine înțepînd cu vîrfu degetului niște licurici din jurul nostru (așa cum o țărîncă ar aduna din jurul blidului cu vîrfu umezit al arătătorului cele mai neînsemnate fărîmituri de pîine) și-a umplut cu ei gura întredeschisă iar un glas mi-a spus că din acea gură iluminată (pe care o vedeam fosforescentă toată) trebuia să iasă *glasul morților*.

[...]

fără dată (prin 1945 sau 1946)

O idee năstrușnică azi dimineață.

Rilke condamnat să aștepte — nu e nimic la el care să poată procura starea de har. Importanța lui *reifen* la el: ideea unei *maturoații naturale* care trebuie lăsată să se facă (spaima mea de a regăsi la el acel *untauglich* — tradus de mine cu «inutilizabil» — de acum cincisprezece ani!) Nimic nu o poate provoca cu adevărat; singurele elemente ajutătoare: privescerea ca «aliment» sau locuri mai propice. De

ici rezultă acea înfrigurată pregătire a unor călătorii despre care speră să devină căutarea fructuoasă a harului: Egipt, un fiasco, Spania alt fiasco etc. Semnele acelui fiasco: mușcătura ciinelui galben de la Kairouan. Să mai vorbim de vise ! [...]

Azi dimineată, pe cînd măturam, încîntarea aerului crud, a zăpezii, a mazărichii, a frunzelor uscate, totul îmi era încîntare. Am contemplat un măceș verde, ca mușchiul, cu fructe roșii ca mărgeanul vechi, cu *intuiția* caracterului neîndoielnic al existenței lui — contrarul aparenței — sentimentul de a fi legat cu ceea ce este: *intuiția* veșniciei acestor lucruri.

[...]

30 august (1954), lîngă moara de la Méz (ières)

[...] Am recitat ieri cu o emoție nemărginită în *Uli der Pächter* 9, pasajul în care G. descrie niște pui de prepeliță pe care i-a prins grindina, și mama lor moartă cu aripile întinse peste puii ei. Simțămîntul de *fidelitate* față de o morală, față de un Dumnezeu — tot ce au făcut morții noștri, în fața cărora, tot cedînd în orice împrejurare, sînt un nimic.

În fond, această boală fără leac se trage din dispariția singurei mele rațiuni de existență, a poeziei care a tăcut în mine, asfixiată de « considerațiile sociale », teama de a-i da înțietate față de familie, mai știu eu ce? Ar trebui să pot îndrăzni. [...]

17 noiembrie (1956)

Toate aceste « proiecte » de poeme asemănătoare cu niște flori, cu fructe formate de-a lungul unor ramuri care se prăpădesc, irigate tot mai puțin de o sevă sărăcită... Reuși-voi vreodată să compun acea « coborîre în infern » sau mai bine zis (pentru mine este același lucru), acea « căsătorie a anotimpurilor », la care fusese fără îndoială *condus* și Novalis înaintea mea? Îmi pun întrebarea cu îngrijorare, și tot mai des, căci promisiunile mele de « texte » de predat, promisiuni necugetate, mă readuc fără milă în fața unor foi albe cu pana în mină și cu creierul plin de idei — păstrăvi speriați care fug în toate părțile — curînd ridicol de pustiu.

3 octombrie (1956), Neyruz, Croix-Fédérale

[...] Reuși-voi vreodată să scriu tot ce îmi revine în minte cu dorința de a nu pieri înainte de a-l fi spus? Uneori, adesea chiar, mă îndoiesc, căci recăderile mele subite, slăbiciunea mea persistentă par să mă împiedice s-o fac. Să încerc? Să susțin un efort. [...]

1 iunie (1970), la hanul Lupului, după amiază

[...]

Azi dimineată, senzația unui spațiu creat din nou în unitatea și totalitatea sa de volumele de frunziș și de învăluirea luminii. Legat cu toate, pînă și cu cea mai neînsemnată floare de salvie, cel mai modest smoc de frunze noi. Și apoi, mai sînt și cîntecele păsărilor care dau și ele spațiului o dimensiune nouă (planurile de adîncime, în elevație: o dimensiune *jubilantă* — sonoră; sugerată iarăși și iarăși...). Îmi amintesc o însemnare mai veche: « crearea spațiului de către frunzișurile noi » — justă într-adevăr, dar sumară, superficială, incompletă, insuficientă căci această creație are loc de fapt într-un chip mai complex: sunetul (cîntecele păsărilor) lumina (întruparea ei prin reflectare pe suprafețele vii...). Să reiauz toate acestea mai în amănunt — dar cînd? [...]

23 august (1971), p (ădurea) des Tailles (după amiază)

[...] P.⁸ mă conduce amabil pînă la banca mea unde îmi redeschid carnetul vechi pe masa înnegrită. Dar vremea s-a răcorit; cerul s-a acoperit; probabil că ar trebui să cobor la Rutannes înainte de ploaie, curînd...

Azi dimineață m-am gîndit la o «punere la punct» spirituală pe care aș fi încercat s-o întocmesc. Cu folos poate, căci nimic nu e mai nehotărît ca eul meu lăuntric în timpul din urmă, la cheremul unor elanuri succesive, atît de disperate. Dimineața, trezirile atît de triste, urmate de clipe fericite, ca cele petrecute aici azi dimineață cu regăsirea locului, a peisajului.

7 septembrie

Pe aceeași bancă. După amiază, M(adeleine)⁹ în tot momentul — lacrimi mereu, dar și dorința de a termina poema «timpul curge împreună cu», care parcă ar reveni mereu să-mi bată la ușa memoriei cu o surdă insistență. Mi-am mai acordat și această zi de singurătate înaintea unor serii de întîlniri mai mult sau mai puțin plicticoase și care mă obsedează de pe acum.

La marginile lungilor poeme
somniale, scurgeri de vînturi reci, soare pe care mă aplec, ceasornic scos:
s-a și făcut ora patru fără un sfert! O! să nu mă întorc cu mîna goală!

La marginile lungilor poeme

Care nu pot fi scrise

Citește aceste vieți dacă îți plac *

Duminică din Post, 19 sept (embrie), c (afensaua) du Chemin de Fer, Moudon

Am coborît azi dimineață să petrec o zi la Thierrens... O zi pură, fără vîntul rece care te pătrunde, de abia cîteva dîre ușoare de nori pe ea. Sentimentul subit, în timp ce coboram spre Moudon, că această natură se dăruiește: pînă și stejarii din vale care îmi oferă ghinda lor precum o livadă merele. Am recitat în aceste zile la nesfîrșit textele disperate care trebuie să «formeze» *Campagne perdue*.¹⁰ Dorința de a mai lăsa și astea cu celelalte scrieri ale mele înainte de a dispărea.

În românește de MICAELA SLĂVESCU

* La acest vers s-ar putea citi și: «citește aceste voci». (N.A.)

⁸ Poetul elvețian de expresie franceză Pierre-Louis Matthoy (1893—1970) a publicat volumul: *Seize à vingt* («De la paisprezece la douăzeci», 1914), *Semaines de passion* («Săptămîni de pasiune», 1919) și *Même song* («Același singe», 1920)

⁹ Parafrază după Rimbaud: *ce poison va rester dans toutes mes veines* (*Illuminations*, «Măcină d'ivresse»).

¹⁰ Scriitorul elvețian Charles Ferdinand Ramuz (1878—1947).

¹¹ Pictorul Pierre Monoy (1896—1974). Deasemeni, Pettineroli era pictor.

¹² Rovista elvețiană din Lausanne *Aujourd'hui*, publicată de editorul Mernod, al cărei director a fost G. Roud (1930—1932), și unde a făcut să apară o serie de eseuri.

¹³ Marguerite Yerto-Môlêra, autoarea unor studii despre Rimbaud și a unui roman regionalist: *La Val aux sept villages* («Valoa cu șapte sate», 1946).

¹⁴ «Argacul Uli» (*Uli der Knecht*) roman de Jeremias Gotthelf (1797—1854) scriitor elvețian de expresie germană, pe numele lui adevărat Albrecht Bickzies.

¹⁵ Pictorul Pêrard de Palézieux (n. 1919).

¹⁶ Madeleine Roud (1893—1971), sora poetului.

¹⁷ Volumul a apărut în 1972.

Neliniște și contemplație

Imaginea lui Max Frisch dramaturg — autor al unor piese ca *Santa Cruz*, *Contele Öderland*, *Don Juan sau iubirea pentru geometrie*, *Biedermann și incendiarii*, *Andorra* etc. — și romancierul — care a scris între altele *Jörg Reinhart*, *J'adore ce qui me brule* sau *difficili*, *Stiller*, *Homo Faber*, *Numele meu fie Gantenbein*, etc. — este, firește, cunoscută cetitorilor revistei noastre și publicului românesc, din unele prezentări mai vechi, traduceri apărute sau spectacole jucate pe scenele noastre. Mai puțin cunoscută este ipostaza de autor de jurnale a lui Frisch, care conferă noțiunii tradiționale de jurnal dimensiuni noi, situându-l între viața proprie și literatura văzută cu ochii unui el-eu. Căci prin jurnalele sale, ca și prin primele piese și prin romanele *Stiller* (1954) și *Homo Faber* (1957), Frisch defrișează perspectiva politică a relației om-societate în viziune elvețiană. Și, în aceste limite, își valorifică existența și experiența, în căutarea unor idealuri, dar grevat de « rușinarea tinărului de a nu-și fi împlinit așteptările ». De-aici și căutarea continuă a unui ținut ideal pentru desfășurarea vieții și împlinirea năzuințelor: *Hawai* în *Santa Cruz*, *Santorin* în *Öderland*, lumea nouă a Americii de Nord sau centrale în *Stiller*, *Havana* în *Homo Faber*, *Peru* sau *Ierusalim* în *Numele meu fie Gantenbein* etc. Și toate frământările creației sînt reflectate în notațiile sale de jurnal, care prefigurează adesea în germene viitoarele roade literare ale unei gestații complexe. Începutul jurnalelor îl face în 1940 cu *Aus dem Brotsack* (Din tralsta de piine), în care viața de soldat în trupele de apărare elvețiene de la începutul celei de-a doua conflagrații europene îi inspirase unele însemnări politizate ce nu erau încă un jurnal propriu-zis; apoi urmează *Jurnalul cu Marion* (Tagebuch mit Marion, 1947), precum și seria de notații imaginare ale călătoriilor fictive din *Bin sau călătoria la Peking* (Bin oder die Reise nach Peking, 1945). Aceasta se întîmplă într-un moment în care literatura elvețiană nu cunoaștea și nu practica jurnalul ca modalitate literară consacrată. Ulterior, numeroasele călătorii întreprinse prin cele mai diferite zone ale lumii îi oferă lui Frisch prilejul și substanța unor notații care reflectă o intensă trăire subiectivă a experiențelor unei vieți din care își va trage seva și opera sa literară. În accepțiunea tradițională, jurnalul este, de fapt, notație simplă din perspectiva clipei prezente — limitate și temporare, fără gîndul unei rotunjiri artistice —, cu intenția de a descria o conexiune — nici logică, nici formalistă — din corelația eului permanent cu prozoriul efemer al realității ambiante. Frisch conferă dimensiuni noi jurnalului, pe care îl definește astfel: « Netrecînd nimic sub tăcere, ci notînd fidel, te declarî solidar cu propria gîndire, care corespunde, în cel mai bun caz, locului și momentului cînd a luat ființă. Nu te legîni cu speranța că poimîine, cînd vei gîndi contrariul, vei fi mai înțelept. » Este o concepție despre jurnal ca o formă

Max Frisch în atelierul portretistului său, Varlin



născută din impresia momentului în sens mai larg, ba chiar din a clipei, concepție care subliniază dimensiunea efemerului (formulată și de Goethe în «Convorbirile cu Eckermann», cînd afirma că nu trebuie să te simți legat de ceea ce gîndești azi, dacă mîine îți dai seama că ai greșit și că realitatea îți pare altfel) și care îmbracă forma fragmentului zămislit cu un veac și jumătate în urmă de romantici, ca supremă cristalizare fulgurantă a scăpărilor scînteii divine din om. Jurnalul devine astfel, la Frisch, o reunire de fragmente ce exclud forma definitivă, rigidizată prin cizelare, a imaginii fixe din opera literară.

Primul care își merită numele cu adevărat este *Jurnalul 1946—1949* (Tagebuch 1946—1949, apărut în 1950), prin care Frisch se rupe de tradiționala formă închisă a romanului narativ elvețian și face trecerea către romanele-confesiuni la persoana întîi (ca Stiller, *Numele meu fie Gantenbein*), consacînd deopotrivă înscrierea eului în operă și în contemporaneitate. Semnificativ este faptul că acest jurnal — care reflectă încă timiditatea omului crescut în atmosfera provincială a Elveției și contactul reticent cu lumea de dincolo de hotarele ei, o lume zguduită și măcinată de efectele celui de-al doilea război mondial, și cu ideologiile antagonice ce-o frămîntau — prefigurează totodată schematic-narativ bogăția și varietatea operei literare ulterioare, prezentînd schițe sumare pentru *Andorra*, *Contele Öderland*, (*Graf Öderland*), *Cînd s-a terminat războiul* (*Als der Krieg zu Ende war*), *Biedermann și incendiarii*, *Stiller*, *Gantenbein* (sub aspectul tehnicilor narative) etc. Poate că recurgerea la notațiile brute ale jurnalului a fost generată într-un fel și de lipsa de timp pentru scris din anii în care Frisch a activat mai intens ca arhitect, conducînd un birou de proiectări propriu și executînd construcțiile proiectate, precum inspiratul complex social cu piscină interioară Letzig-graben, de care este atît de mîndru. Dar dacă e adevărat că, în criză de timp, notațiile cvasi-jurnalistice îi rămîneau singura modalitate de a păstra unele idei și impresii demne de-a fi reținute și eventual valorificate literar mai tîrziu, nu e mai puțin adevărată și intenția lui vădită de-a face din jurnal o formă literară proprie, aptă să depășească limitele realismului vieții particulare și să deschidă căi, încă nefrecventate, spre un efort creator împletit pînă la un punct și cu voluptatea autocriticii și autoflagelării, dar structurată pe o gîndire deschisă către întreaga lume, lipsită de prejudecăți și profund umanistă.

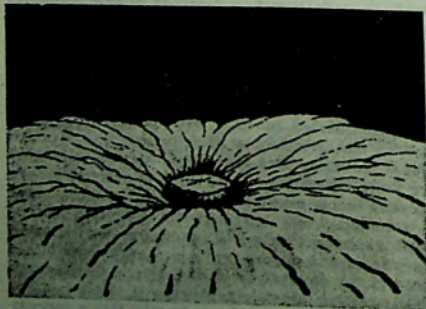
Cîndva, mult mai tîrziu, prin anii 70, Frisch avea să afirme că, în jurnalele sale, n-a căutat realitatea doar în fapte, ci, cu deopotrivă valoare, și în ficțiune, postulînd adevărul că nu se pot nota fapte fără un element ficțional, iar ficțiunile sînt totdeauna împletite cu fapte. Și, dacă unele opere — ca *Andorra*, *Biedermann*, romanele — sînt preschițate în jurnalele sale, «ele nu trebuie interpretate ca jurnale cifrate ale autorului, deși sînt scrise din perspectiva unui eu-autor de jurnal și tot ceea ce gîndesc, simt sau trăiesc eroii săi fictivi nu este altceva decît ceea ce Frisch însuși gîndise, simțise sau trăise». Însă eul jurnalelor nu se identifică cu persoana particulară a lui Frisch și este, de fapt, alt eu decît cel din romane, care nu-i decît o ficțiune literară (precum Anatol Stiller din *Stiller*, Walter Faber din *Homo faber* etc.), căci — cum spunea Dürrenmatt într-o recenzie la *Stiller* — «romanul are nevoie de un personaj cu însușiri prestabilite, iar structura romanului diferă substanțial de aceea a jurnalului».

Își lăsa lui Frisch din închistarea elvețiană a anilor 1930—1945, (cînd se claustrase, voit sau involuntar, conștient sau inconștient, într-un fel de «artă pentru artă» din dorința de-a evita formula «sînge și gîle» a ideologiei naziste, precum și abordarea curajoasă a unei tematici actuale stringente se reflectă după peste două decenii îndeosebi în *Jurnalul 1966—1971*) (Tagebuch 1966—1971, apărut în 1972), pe care unii critici l-au calificat, cu deferență și menajamente,

ca «afectat de o optică a senectuții» (autorul împlinise 60 de ani), dar al unei senectuții pe care o recunoștea cu greu și încă nu vroia s-o accepte ca o realitate. Acest jurnal, poate opera lui cea mai viguroasă, mai bogată și mai nuanțată diferențiată, construită cu deosebită vigoare, aduce dovada că genul respectiv, în accepțiunea dată de Frisch, nu mai este o «carieră de piatră» alcătuită din idei și schițe prefigurative, ci o formă literară larg deschisă și orientată spre raportarea la viața publică, spre examinarea și verificarea «eului-autor de jurnal» prin confruntarea cu fapte și ficțiuni. Dar realitatea pe care o reține și o reflectă, realitatea jurnalului alcătuită din oglindirea polemicelor și politizării literaturii universale, din luptele politice și radicalizarea lor, din criza muncitorilor — în special a celor străini — din țările occidentale inclusiv Elveția, criză care reprezintă creuzetul celor mai multe antagonisme de diferite naturi, etc., este o realitate care cheamă în focarul observației viața publică și mai puțin cea personală particulară, nu mai apare ca obiect și pretext de metafore și modele, ci este notată simplu, în forma ei brută, cu unele — puține — comentarii lapidare sub incidența momentului. În felul acesta, *jurnalul 1966—1971* devine un fel de joc cu fapte și ficțiuni, un joc care îmbracă, în mod surprinzător, forme extra-literare: forme de manual enciclopedic prezentînd date obiective precise, forme de chestionar cu tendințe de sondaj demografic, de interogatoriu judecătoresc cu valențe de jurisprudență, de investigare indirectă a neliștitorilor și tenebrei propriului suflet etc. Ca un fel de pandant la introducerea jumătate ironică, jumătate convențională cu care deschidea primul său jurnal — adresată către «onoratul cititor, presupunînd că există cu adevărat» —, Frisch răstoarnă optica în noul jurnal și abordează cititorii prin recurgerea la forma inversă a chestionarului, aducător de informații nu atît asupra autorului, cît mai ales asupra cetitorului, adică tocmai asupra celui dornic să descopere un «jurnal intim»; astfel, evită să răspundă la eventualele lor întrebări, nu rareori indiscrete, și le pune, în schimb, alte întrebări adresate deopotrivă și sie însuși și celor din jur — cetitori sau neutri —; aceste întrebări nu cer un răspuns simplu, doar afirmativ ori negativ, și deci însumabil în statistici, ci au o intenție mai profund psihologică: ele mențin la autor și cetitor, deopotrivă, o stare permanentă de autochestionare și interogare reciprocă, prin faptul că răzbat dincolo de realitatea și de conveniențele existenței cotidiene banale, și cer o luare de atitudine, nu o simplă înregistrare mecanică, pur obiectivă. Și, privind îndărăt, această folosire tot mai intensă a chestionarelor continuă cu consecvență o luare de poziție formulată pe jumătate poetic în primul său jurnal: «atitudinea celor mai mulți contemporani este — cred — întrebarea».

Mai complexă apare formula jurnalului de concepție Frisch-lană în *Montauk. O povestire* (1975), cartea cea mai intimă și totodată mai delicată și «poate deaceia cea mai simplă și mai cutezătoare», cum spunea într-o recenzie Marcel Reich-Ranicki, o carte orientată — considerînd cu toată decența vîrsta de 64 de ani a autorului — spre retrospectiva interpretativă a etapelor vieții și devenirii proprii. Această narațiune evident autobiografică povestește despre «îndivizi în căutarea autorealizării, despre filințe ce pătinesc între viață și moarte, despre împliniri și disperare.» Dar această nouă manieră de-a povesti nu mai aduce «schițe proiectate în trecut» și «jocuri ale imaginației experienței într-o halnă stantă realității», adică «întenții necesare exprimării experienței într-o halnă reconoscibilă și lecturabilă», ci urmăresc «să prezinte trăirile și experiența într-o formă aptă să învăluie și, totodată, să deslușească totul». Frisch abandonează aici «aviditatea de istorii» care caracteriza jurnalele anterioare și căreia îi datorează o mare parte din opera sa literară: «Aș vrea să pot descrie, fără a inventa

ceva, acest sfârșit de săptămână, acest prezent subțire . . . », adică să-l înfățișeze « autobiografic », « fără a născoci întâmplări care sînt mai exemplare decît realitatea sa, fără a mă deroba în invenții ». Deci — cum spunea tot Reich-Ranicki — abandonează optica literară din *Numele meu fie Gantenbein* pentru ipostaza « numele meu fie Frisch » și ficțiunea « așa îmi imaginez » cedează locul realității « așa a fost ». Dar caracterul, intenționat, de confesiune cedează locul, în largă măsură, promisiunii făcute în completarea titlului și devine « o povestire » autentică, o povestire lirică cu un « minimum de acțiune » și un « maximum » de atmosferă » și de climat afectiv, care începe în mai 1974 la New York. Dacă în *Numele meu fie Gantenbein* — cu zece ani în urmă — Frisch afirma că « viața îmi place », acum declară într-un interviu că « viața e plictisitoare, nu mai fac experiențe decît cînd scriu ». Aventura cu o tinăra americană, tema idilică a povestirii Montauk, devine un pretext elegiac pentru reminiscențe retrospective și introspective care nu creionează atît caracterele femeilor cunoscute — iubite sau soții — ori întâmplări și desfășurări, cît mal ales constelațiile și relațiile corespunzătoare. Iar stilul relatării este cu adevărat jurnalistic, pregnant și precis dar totodată plastic și nostalgic, ceea ce face să resimți în această carte de dragoste anxietățile fără leac ale poetului.



MARKUS RÄTZ: *Fără titlu*

MAX FRISCH

pagini de «jurnal»

Inefabilul

Mda: — cine oare să citească ceea ce scriu în caietele acestea. Și totuși, cred eu, nu există scris fără reprezentarea că îl va citi cineva, chiar dacă acest Cineva ar fi doar scriitorul însuși. Apoi mă mai întreb: Poți scrie fără a juca un rol? Vrei să-ți fii ție însuși un străin. Nu în rol stă adevărul, ci de bună seamă în hotărîrea înconștientă, ce fel de rol îți atribui. Uneori am sentimentul că ies din scrisul meu ca șarpele din propria-i piele. Asta este: nu poți să te așterni pe hîrtie în scris, nu poți decît să-ți năpîrlești pielea. Dar pe cine să-l mai intereseze această piele moartă. Problema care se pune veșnic din nou, — dacă cititorul e vreodată în stare să citească altceva decît pe sine însuși —, devine inutilă: scrisul nu e comunicare cu cititorii, nici comunicare cu sine însuși, ci comunicare cu inefabilul. Cu cît dorești să te exprimi mai exact, cu atît mai pur apare inefabilul, care îl frămîntă și îl mișcă pe cel ce scrie. Avem limbajul ca să devenim muți. Cine tace nu e mut. Cine tace n-are nici măcar habar cine nu este.

(Din romanul «Stiller», 1954)

Istории

Cînd povestitorul pretinde că-și amintește precis cum sufla vîntul la ora șapte seara cu douăzecișiu de ani în urmă, de ce oare nu zîmbesc? Accept acest lucru. Cu toate astea trebuie să mărturisesc că nu-mi amintesc de nimic petrecut cîndva, așa cum pretinde că-și amintește un martor în fața tribunalului sau un povestitor. Nu știu niciodată cum a fost. O știu altfel însă — nu ca istorie, ci ca viitor. Ca posibilitate. Cum a fost cînd am căzut la un examen sau cum a fost cu o femeie care m-a părăsit sau pe care am părăsit-o: nu povestesc niciodată cum a fost, ci cum îmi imaginez că ar fi, dacă ar trebui să mai trăiesc o dată acest lucru. Experiența se vedește ca presentiment, ca precizie. Acest lucru e valabil nu numai pentru scriitor, cred, e valabil pentru toți oamenii. Cum a fost cînd am zburat dintr-o împrejurare a vieții și m-am stabilit într-un oraș străin îmi dau seama din felul cum îmi imaginez că ar putea să fie, dacă aș zbura astăzi și m-aș stabili într-un oraș străin. Cum m-aș căuta să câștigă mîine lozul cel mare? Cred că știu. De unde? N-am cîștigat niciodată lozul cel mare, dar am făcut experiența mea însumi. Unde? Asta n-o știu; iar felul cum am făcut această experiență se manifestă în jocul închipuirii mele. Imaginîndu-mi ce-ar putea fi dacă, de exemplu, aș mai veni o dată pe lume, adică inventînd ce n-a fost niciodată și nici nu va fi vreodată, experiența se vedește mai pură, mai precisă, mai deschisă. Să tot fie vreo două sau trei experiențe ceea ce

avem, o teamă și șapte speranțe, o sumă nu nelimitată de simțăminte care se repetă ca un rozariu, în plus cele câteva impresii pe rețină care poate că nu se repetă, astfel încât lumea devine un model de amintire, și cele o mie de puncte de plecare ale unui gând care ar fi propriu, — asta este tot ce avem când povestim despre Eul nostru: model de trăire — dar nu istorie! Istoriile nu există decât văzute din afară. Nesațul nostru de istorii? Am reflectat oare vreodată de unde vine? Nu se poate povesti adevărul. Adevărul nu este istorie. Toate istoriile sînt născocite, jocuri ale imaginației, imagini, sînt adevărate numai ca imagini, ca oglindiri. Orice om, chiar și dacă nu e scriitor, își inventează istoria sa. Altfel nu dăm ochi cu modelul nostru de trăire, cu experiența noastră.

Experiența este scăpărarea unei idei, nu un rezultat al unor întîmplări. Întîmplarea, una și aceeași, slujește pentru mii de experiențe. Poate că nu există alt mijloc pentru a exprima experiența, decât povestirea de întîmplări, deci de istorii: de parcă istoria ar fi cea din care rezultă experiența noastră. Eu cred că e invers. Ceea ce rezultă sînt istoriile. Experiența vrea să se facă lecturabilă. Ea își inventează cauza determinantă. Și deaceia inventă de preferință un trecut. A fost odată, întîmplarea, care ne urmărește pentru că poate exprima experiența noastră, nu trebuie niciodată să se fi petrecut; dar pentru ca experiența noastră să fie înțeleasă și crezută, pentru ca să ne credem pe noi înșine, ne comportăm ca și cum s-ar fi petrecut. Asta n-o fac doar scriitorii, o fac toți. Istoriile sînt schițe retroproiectate în trecut, jocuri ale imaginației, pe care le dăm drept realitate. Fiecare om își inventează o istorie, pe care o consideră apoi, adesea cu prețul unor imense jertfe, drept propria sa viață; sau o serie de istorii, care pot fi atestate întru totul cu nume de locuri și cu date, astfel încît nu mai începe îndoiială cu privire la realitatea lor. Numai scriitorul nu crede în ele. Asta este deosebirea. Întrucît fiecare istorie, oricît ar putea fi ea atestată cu fapte, este invenția mea, sînt scriitor. O experiență care se prezintă fără o cauză determinată, deci care ar pretinde că a rezultat din istorii reale, aproape că nu e suportabilă. Experiența se verifică prin aceea că face credibilă istoria pe care o născocesc; dar nu este, cred eu, rezultatul unei istorii sau a alteia, ci scăpărarea unei idei. Ar trebui să existe ca atare, chiar și atunci cînd știu că istoria pe care o povestesc nu s-a petrecut niciodată și nici nu se va petrece vreodată; cînd renunț la amăgirea ce rezidă în imperfectul epic, la simularea unor întîmplări istorice. Firește că există întîmplări istorice, dar ele nu sînt cauzele unei experiențe, cum pretinde povestitorul. Experiența este scăpărarea unei idei, scăpărarea unei idei este adevăratul eveniment, trecutul — o născocire care nu admite că e născocire, o schiță retroproiectată. Cred că întorsăturile decisive dintr-o viață se bazează pe întîmplări care nu s-au întîmplat niciodată, pe închipuiri zămislite de o experiență care exista mai înainte ca o istorie să pară a le fi determinat. Cunoscuta obiecție că oamenii nu învață nimic din istorie (istoria lumii) este pe cît de absurdă pe atît de concludentă; de fapt ei învață cîte ceva, dar asta nu schimbă istoria. Doar experiența modifică totul, pentru că nu e rezultatul istoriei, ci scăpărare a unei idei care trebuie să modifice istoria pentru a se exprima. Experiența crează poezie. Cînd oamenii posedă mai multă experiență decît întîmplări care ar putea fi date drept cauze, nu le mai rămîne nimic altceva decît să fie onești: fabulează. Altfel ce să faci cu experiența lor? Schițează, născocesc ceea ce face citibilă experiența lor. Experiența nu este o încheiere, ci o deschidere; domeniul ei este viitorul. Sau atemporalitatea. De aceea îi repugnă — așa ar trebui să credem — să se dea drept istorie, drept povestire. Dar drept ce altceva să se dea?

Cu privire la teatru

Printre noțiunile pe care le folosesc cu precădere, fără a ști mai precis ce înseamnă de fapt, ce nu trebuie neapărat să însemne, ci *pot* să însemne, se numără și noțiunea teatralului.

În ce constă?

Pe scenă se află un om, văd silueta lui fizică, costumul lui, mîna lui, gesturile lui, deasemeni și ambianța mai largă, deci numai obiecte pe care la lectură nu le am, oricum nu ca percepție senzorială. Și apoi se mai adaugă ceva: limba. Nu aud doar zgomote, nivel la care se reduce percepția senzorială, ci vorbire. Aud ce spune omul acela și asta înseamnă că se mai adaugă ceva, o altă imagine, o imagine de alt gen. El zice: noaptea aceasta e ca un dom! În afară de acea imagine perceptibilă vizual mai primesc și o imagine prin limbă, una pe care n-o dobîndesc prin percepție, ci prin reprezentare, prin închipuire, prin imaginație, evocată de cuvînt. Și le am pe amîndouă concomitent: percepția și imaginația. Ansamblul lor, raportarea reciprocă, cîmpul de tensiune care rezultă între ele, aceasta este ceea ce ar putea fi desemnat, după cît mi se pare, ca « teatralul ».

Hamlet cu tigva lui Yorick:—

Cînd această scenă este povestită, trebuie să ne reprezentăm, să ne imaginăm ambele lucruri: tigva în mîna vie și glumele răposatului Yorick, pe care le amîntește Hamlet. Prin contrast cu teatrul, povestea se bazează întru totul pe limbă și tot ce are de transmis povestitorul îmi parvine pe același plan și anume pe cel al imaginației. Cu totul altfel acționează teatrul. Tigva care nu mai este decît un obiect, groapa, lopata, toate acestea le am deja în fiecare clipă prin percepție senzorială, involuntar, evident, inevitabil, în timp ce imaginația mea, total rezervată spuselor lui Hamlet, nu are altceva de făcut decît să mai evoce viața dispărută și poate face acest lucru cu atît mai limpede, cu cît n-am nevoie de ea pentru altceva. Trecutul și prezentul, odinioară și acum: repartizate imaginației și percepției... Poetul teatral îmi emite astfel pe două lungimi de undă, și este evident că și una, tigva, și cealaltă, glumele unui șugubăț, reprezintă în sine puțin; întregul mesaj al acestei scene, tot ce ne mișcă în ea, rezidă în corelația dintre aceste două imagini, numai în ea.

Așa precum un poet dramatic, care eșuează pe scenă, ar putea argumenta că are o limbă mai originală, mai viguroasă, mai esențială decît Gerhart Hauptmann; și totuși ea se înecă pe scenă, în timp ce un Hauptmann, a cărui magie mai că nu poate fi căutată în limba proprie, este purtat de această scenă astfel încît te cuprinde uimirea. Pentru poetul scenic, limba este, pare-se, doar o parte. Cealaltă parte, perceptibilul senzorial, care aparține de fapt teatrului, are darul de-a fi prezentat chiar cînd poetul îl uită, de-a fi puternic chiar cînd poetul nu-l utilizează — ba chiar de-a fi contra poetului, și anume de asemenea manieră încît nici o limbă nu-l mai salvează, nici una.

Cel mai elocvent exemplu că limba singură nu izbutește rămîne firește partea a doua din Faust, această supremă nuntă de limbă germană, reprezentabilă doar parțial pe scenă: nu pentru că mesajele acestui poem dramatic sînt prea sublime — și Shakespeare este sublim —, ci pentru că nu sînt teatrale.

Diagnoză teatrală: ceea ce văd și ceea ce aud au oare vreo legătură între ele? Dacă nu, dacă mesajul stă cumva exclusiv în cuvînt, astfel încît aș putea închide ochii,

atunci scena rămâne nefolosită, și ceea ce văd în acest caz pe scenă, întrucât firește că nu închid ochii, nu este o situație teatrală, ci o privesc superfluă, o întâlnire evident nesemnificativă de vorbitori, epici, lirici sau dramatici.

(Dramaticul, lupta dialectică pe ring, în care am dori să vedem ici-colo singurul teatru posibil sau totuși chintesența teatrului, cere o scenă numai în măsura în care ea are într-adevăr totdeauna ceva dintr-un ring, dintr-o arenă, dintr-un maneaj, dintr-o sală de tribunal publică.)

Tabla-nmulțirii a clovnului: faptul că în clipa, în care se socotește eroic și demn, se împiedică în propriile picioare. — Din esența comicalului face parte — am citit cândva — disproporționatul, ireconciliabilul, incompatibilul. În cazul clovnului: incompatibilul nu se afla în lăuntru vorbirii sale, ci între vorbirea sa și percepția noastră. Încrederea în sine nu este comică, faptul de-a te împiedica nu este comic; doar amîndouă laolaltă. Ireconciliabilul, disproporționatul, ce fac parte din esența oricărui comic, distribuite asupra cuvîntului și asupra imaginii; aceasta îndeosebi ca comic teatral — de la grosolan la rafinat, de la clovn la Shakespeare: auzim ce fericite și gingașe sînt imaginațiile îndrăgostitei Titania, auzim cuvintele ei minunate, care sînt orice altceva decît spirite, și zîmbim din inimă, căci vedem în același timp cum alintă tocmai cu aceste cuvinte dulci, care ne încîntă și pe noi, doar un cap de măgar — vedem.

Copleșitorul la Shakespeare, felul cum situația (cine se află în fața cui) este de cele mai multe ori scrisă deja ca atare, semnificativă ca situație, astfel încît textului nu-i mai rămîne decît ceea ce este mai frumos: să recolteze. să culeagă, să dezvăluie ceea ce se degajă acolo ca semnificație.

Cine se află în fața cui.

Pînă și scriitura pieselor clasice arată cît de principală este această chestiune; încă în carte este indicată fiecare scenă, încolo aproape nimic. Scena a zecea: regele, cei doi ucigași. Acesta este perceptibilul, cînd se ridică cortina, iar cînd cei doi ucigași au primit misiunea, astfel încît îl lasă pe rege singur, perceptibilul se modifică; fiecare scenă este o cezură. Regele singur! Dacă rostește acum ceva, care să trădeze povara înșingurării sale crescînde, rostirea aceasta are toată scena la dispoziție, golul scenei — congruența dintre situația exterioară și cea interioară; o altă împlinire teatrală este contrapunctul: — Macbeth trăiește povara vinovatei sale înșingurări în timpul unei sindrofii festive, el singur zărește duhul celui ucis, înșingurarea lui devine atît de vizibilă încît toate cuvintele sale, care ar vrea să fie distractive, sînt de fapt neputincioase, societatea dispăre, rămîn doar Macbeth și complicea sa, cei doi vinovați; din nou întreg procesul lăuntric al unei scene este schițat doar în planul vizibilului, duhul celui ucis nu rostește nici un cuvînt — adică: eu nu privesc zadarnic spre scenă.

În a doua piesă a lui Friedrich Dürrenmatt (« Orbul », 1947) există următoarea scenă: un orb, care n-a realizat distrugerea ducatului său, crede că trăiește încă în castelul lui întărit. În credința sa în închipuirea sa, el domnește peste o țară nevătămată și cruțată. Astfel șade în mijlocul ruinelor, pe care, orb fiind, nu le poate vedea, înconjurat de toată adunătura haotică a războiului, de lefegii, tîrfe, bandiți, proxeneți, care, ironizîndu-i credința, vor să-și bată joc de ducele orb, lăsîndu-se primiți de el ca duci și comandanți, tîrfa ca o stareț urmărită; orbul li se adresează așa cum își închipuie că merită fiecare, dar noi vedem dubioasa persoană a cărei bîncuvîntare, ca stareț, orbul o imploră în genunchi... model de situație teatrală: mesajul stă întru totul în contrastul dintre percepție și imaginație. Aici teatrul se joacă pe sine însuși.

În muzeul din Basel este expus un tablou de Arnold Böcklin: Odiseu și Calipso, relația dintre bărbat și femeie. El în albastru, ea în roșu. Ea într-o grotă ferită, el pe un promontoriu stîncos, cu spatele spre ea, cu privirea ațintită departe, spre largul mării... Călătorind încoace și căutînd altele, am revăzut acest tablou, uimit fiind de faptul că marea, conținutul nostalgiei lui Odiseu, aproape că e inexistentă. Doar un înfim colțișor albastru. În amintirea mea era un tablou plin de mare — tocmai fiindcă marea nu este prezentată. Nici teatrul, precum nici un tablou, n-ar fi în stare să prezinte largul mării. Trebuie s-o lase pe seama imaginației. La Sartre există o scenă, în care Zeus se fudulește cu cerul său înstelat, pentru a-l chema pe Oreste, Omul, la credința în zei. Sartre face singurul lucru posibil, descrie acest cer prin cuvinte. Dacă însă un regizor — cum am văzut eu personal — face să lumineze, la aceste cuvinte, un cer de becuri, adică vrea să aducă stelele la treapta de percepție senzorială, atunci firește că magia teatrului se pierde prosteste; cerul cu stele, pe care trebuie să-l prezinte acest Zeus, devine prin aceasta atît de copilăros, încît disprețul batjocoritor al lui Oreste se prăbușește în sine însuși. Scenei i s-a frînt coloana vertebrală —, i s-a frînt print-o idee care ignoră limitele teatrului.

Locul acțiunii este totdeauna sufletul omenesc! Legilor lui îi este supus totul. Una dintre aceste legi: compensația. Cînd percep o temniță, cuvîntul care zugrăvește un peisaj liber și senin mă găsește deosebit de receptiv; priveliștea unei Calipso aciuată într-o grotă, care vrea să mă rețină, mă face deosebit de receptiv pentru apel cuvîntel care vorbește de marea largă și de tărîmuri străine; imaginația, pe care o cere cuvîntelul, corespunde nostalgiei mele. Sau, cînd percep o sărbătoare veselă și exuberantă, un glas amintind moartea are o forță deosebită; imaginația, pe care o cere, corespunde, doară, friicii sale. Raportul teatral — antagonismul dintre percepție și imaginație — va fi deosebit de stringent, deosebit de rodnic, deosebit de verificat, cînd urmează nevoilor sufletului omenesc, cînd constă, de exemplu, dintr-o compensație. Ispita teatrului chiar și pentru poetul nedramatic, de pildă pentru cel liric: scena îi oferă, cînd o stăpînește, un cadru tot mai puternic pentru cuvînt.

Nici o piesă nu va fi neconținut teatrală. Important pentru forța ei teatrală nu este nici măcar faptul dacă în desfășurarea ei este adesea teatrală. Împlinirea teatrală este, cred eu, totdeauna caracterul neobișnuit, rar, ochiul pe suprafața chipului. Hotărîtor pare să fie faptul dacă devin teatrale mesajele esențiale sau doar cele secundare. În cazul celor din urmă, unde teatralul rămîne întîmplător, secundar, excentric, orice reprezentare scenică, chiar și una desăvîrșită, înseamnă neapărat o deformare, o deplasare falsificatoare a accentelor. Teatrul — spune atunci autorul — este, firește, o grosolănire înfiorătoare! Desigur că este, dar nu e vina teatrului dacă o asemenea grosolănire, care nu-l poate răpune pe un Shakesepare, devine mai mult decît atît, adică o defigurare, o deformare, o răstălmăcire, o distrugere a oricărei poezii. Nu e vina teatrului, dacă poetul nu e în stare să-l utilizeze. Cine pășește pe scenă și nu are nevoie de scenă, o are împotriva sa. A o folosi ar însemna: nu să facă poezie pe scenă, ci cu scena.

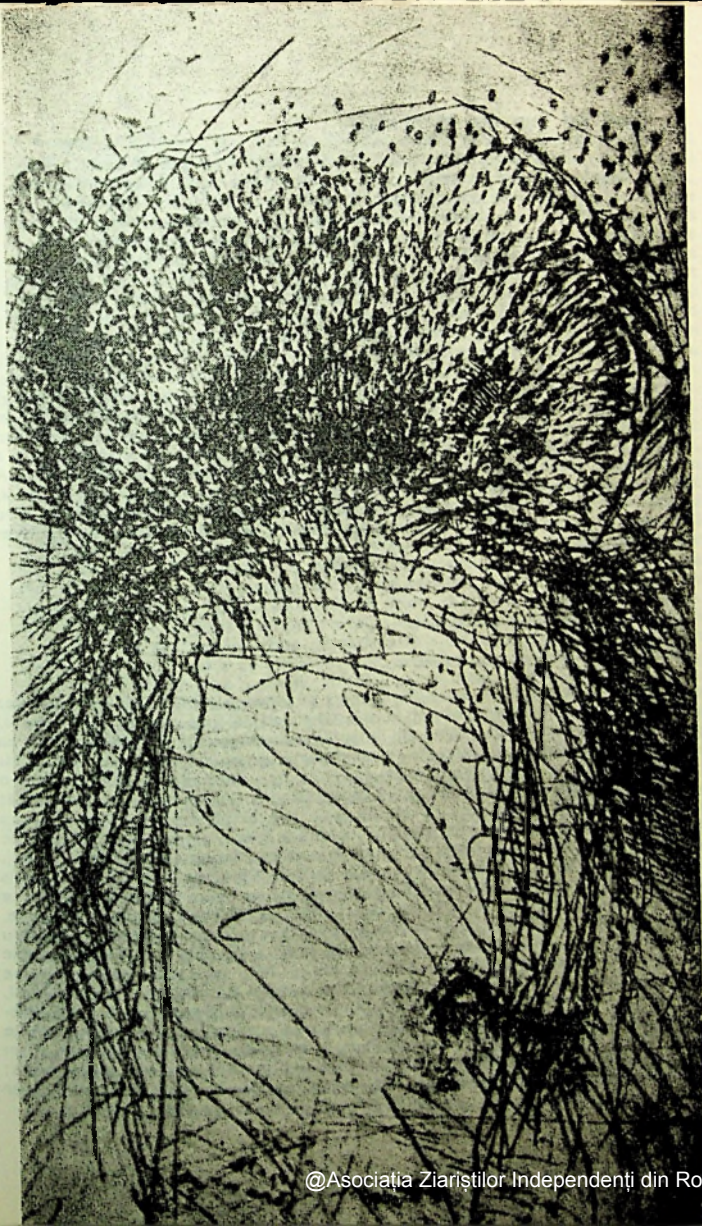
(Din «Tagebuch 1946—1949», 1950)

Money

Automatul verde pentru gaz, așezat pe culoar, mama trebuie să arunce mereu cîte o monedă de douăzeci în el pentru ca flacăra să ardă în vatră, și apoi deodată gazul s-a oprit și e nevoie de multe piese de douăzeci cînd trebuie să fiarbă ceva

îndelung; și n-ajută cu nimic faptul că tata, când se întoarce acasă tirziu noaptea mai are poate în buzunar o bănuț de douăzeci. Societatea municipală de gaze nu ne face credit. De când știu eu oare ce înseamnă banii? Automatata verde de gaz m-a învățat: ceea ce nu ne putem permite nu ni se cuvine. Când sed cu o fată într-o barcă cu pinze închiriată și vîntul nu mai suflă, astfel încît depășim o oră, și știu că nu pot plăti această acalmie, atunci asta nu e sărăcie, e doar penibil. O bicicletă, una roșie de curse, aflată la negustor, visez la ea de ani întregi. Știu: nu mi se cuvine. Tatăl meu n-o poate cumpăra. De multe ori îl cuprind grijile chiar și numai cînd trebuie să cumpăr cărți de școală, un compas. Mi-amintesc de veșnica teamă de sechestrul a maică-mi. Dar cînd tata a reușit o afacere, mijlocirea unui teren, atunci nu vrea doar să-și plătească datoriile, îi plac gesturile mari: o broșă de aur pentru mama! Nu se pricepe să facă economie, așa că sîntem siliți să învățăm noi să facem. Mi-aduc aminte de senzația produsă de faptul că se poate face cafea și din ghindă. Fratele meu primește în dar o vioară, asta o găsesc în regulă: e muzical și mai mare. Orgoliul tatei și al mamei e să devenim licențiați, studii după propria alegere. Astfel ajung student la germanistică: un profesor amabil îmi face rost de o bursă, ca să-mi pot continua studiile după moartea tatei: 800 de franci pe an. Scriu despre hockey pe gheață, despre procesiuni festive, despre Café-Cabaret despre tinerele lebede de pe lacul Limmat etc. Onorariu după numărul rîndurilor, Pentru un prim onorariu mare, de douăzeci de franci, scriu ziarului o scrisoare de mulțumire. Dacă îmi pot plăti punctual chiria lunară, mi se pare că sînt independent. Nici nu-mi trece prin minte să privesc îndelung în vitrine la ceea ce nu-mi pot permite, de pildă la un aparat fotografic bun; nici gînd să îndrăzesc a intra în magazin vreodată și să iau în mînă un asemenea aparat de fotografiat. Ajung pînă la Istanbul și pînă în Grecia, unde înnoptez sub cerul liber. La Istanbul există un club elvețian; cînd domniile de-acolo mă întreabă dacă am mîncat de prînz, mint și spun că da, recunoscător pentru cafeaua neagră cu zahăr mult. Bani ca mijloc de schimb; îi ai sau nu-i ai, în rest nu sînt o temă. Ceea ce e important: nici o datorie. Tata a murit cu datorii. Ne amenință sechestrul. Fratele meu mai mare, chimist și abia căsătorit, preia datoria pe care o plătește încet în rate, pentru a o cruța pe mama de rușine. N-am făcut nicicînd datorii, afară de o singură dată: prima mea mașină de scris, REMINGTON PORTABLE, o ocazie, costă 150 de franci, dar nu pot plăti decît un acout de 50 franci. Știu că restul nu l-am mai plătit niciodată... Îmi aduc aminte cînd au jucat banii pentru prima oară un mare rol. Am o prietenă, o velsă, puțin mai în vîrstă ca mine; își cîștigă existența prin lecții particulare. Eu sînt încă student și locuiesc cu mama. Nu mă deranjează să fiu invitat de o iubită. Din cînd în cînd aduc o sticlă de vin, dar carnea a cumpărat-o ea. Îmi spune despre cineva care a găsit că are nevoie de odihnă și ar vrea să-i dăruiască cincisute de franci în acest scop. N-am nimic împotrivă, întrucît se pare că e un om distins. Cînd revin o dată în concediu, ca soldat, nu mă mai primește. Zice că i s-au deschis ochii în privința bărbăției mele. Nu mai înțeleg nimic. Puțin după aceea se mărită cu un industriaș. În schimb, niciodată în viață nu mi-a trecut prin gînd bănuiala că am cîștigat o iubită prin bani; pentru asta sînt prea orgolios, ca bărbat. Primul meu salariu ca arhitect: 350 de franci pe lună, apoi 500 de franci; asta ajunge pe sponci, chiar și în vremurile de-acum, pentru o familie cu copil.

(Din Montauk, 1975)



Zeul cel bun din Manhattan

Aveam treabă la postul de radio din Hamburg și am pus să-mi fie prezentată piesa radiofonică, apoi am scris o scrisoare către tânăra pceată pe care n-o cunoșteam personal: ce bine ar fi, ce important, să se exprime cealaltă latură, femeia. Auzea destule laude și încă laude mari, asta o știam, totuși mă simțeam îmboldit să scriu această scrisoare. Voiam să spun: aveam nevoie de prezentarea bărbatului de către femeie, de autoprezentarea femeii. Scrisoarea ei de răspuns m-a uluit: pleca la Paris și trecea prin Zürich, dar nu dispunea decât de patru sau cinci zile. Ce voia să spună cu asta? Dar apoi n-a venit. Nu aveam nici adresa ei din München, nici pe cea din Paris; îi scrisesem prin editură. Mai târziu, când eram la Paris, ea a aflat din ziare și a descoperit unde locuiam, HOTEL DU LOUVRE. Venea să asiste la prezentarea piesei mele la THÉÂTRE DES NATIONS, îmbrăcată ca pentru lojă. Am fost fericit, când am băut un Pernod în cafeneaua din fața teatrului și i-am spus: asta nu e nevoie s-o vezi. S-a făcut că nu aude, preocupată de geanta ei și confuză că nu găsea nu știu ce. N-aveam nici o lojă, doar două bilete la balcon. De ce am spus asta? Eram așteptat de actori, o premieră la Paris, prima, găseam spectacolul foarte bun, piesa nu-mi părea rea; dar, când s-a făcut timpul, i-am spus pentru a doua oară: INGEBORG BACHMANN, ZĂU CĂ NU E NEVOIE SĂ ASIȘTI LA EA. În loc de teatru, am mers la prima noastră cină, nu știam nimic despre viața ei, nici măcar zvonuri cu privire la ea: TRĂIEȘTI CU UN COPIL? a fost primul lucru pe care am întrebat-o și a fost bucurioasă, uimită, fericită, că cineva nu știa chiar nimic despre ea.
(...)

**« În aceste zile nu mă doare
Că pot uita
Și că trebuie să-mi amintesc »**

În zorii zilei, cu ani în urmă (1958) merg pe strada falezei în timp ce ea doarme: nu descult, dar și în espadriile încep să-mi ardă picioarele. Este urgent și merg repece. Abia dacă privesc în jur. Totuși văd în golf vapoare ancorate la rînd în așteptarea valorificării ca fier vechi, bărci de pescar departe în larg când se crapă de ziua. Mai întîi am ieșit doar în fața casei și m-am așezat pe dig, aruncînd din cînd în cînd cîte-o privire spre casă. Am sperat că o să mă caute? Cînd dormi, un ceas e o nimica toată; devine lung doar pentru cei ce veghează. Apoi am hoinărit pentru a nu tremura de frig. Deodată și plictiseala. Acolo unde strada falezei cotește după stîncă și de unde mai poți vedea încă micul port, casa în care doarme ea, cu terasa mică la etaj, m-am mai așezat o dată pe zid, cu minile întinse lateral, cu palmele pe tencuiala aspră, cu picioarele în espadriile bălăngănind. După ce mi-am frecat tencuiala de pe mîini, plec înainte de-a se naște ziua aceasta. Plec ca unul care are de adus o veste, una urgentă. LA SPEZIA; nu merg mai departe. Prea devreme în faptul zilei pentru a căpăta o cafea. Nici un om în picioare, nici unul cu scaun la cap, toate obloanele trase. Nici măcar nu pregătesc încă piața zilnică. Nici un autobuz; poți merge pe mijlocul străzii. Sînt bucuros de tremuratul pe o bancă publică, orice gîndit e inutil, nu știu în ce direcție se află viitorul. Mai târziu la gară, după ce am studiat fără ochelari mersul trenurilor, caut să văd cîți bani am în buzunarul pantalonilor. Departe de aici sau la ea? În apropiere nu e decât ea, în apropiere începe nebunia. Atît știam deja. Încă mai cred că hotărîrea poate fi luată cu o monedă pe care o arunci în sus: cap sau pajură? Dar hotărîrea a și fost luată. În batjocură doar, arunc într-adevăr

o monedă de 100 lire, o culeg de pe jos fără s-o privesc dacă e cap sau pajură: mai aștept doar pînă se poate căpăta o cafea în acest oraș: LA SPEZIA . . . Exact la ora aceasta timpurie cu două luni în urmă: PARIS, primele sărutări pe o bancă publică, apoi prin hale, unde căpătăm prima cafea; la masa alăturată măcelarii cu șorțurile înșingurate, un avertisment prea grosolan. Călătoria ei la Zürich. Ea turburată la gară; bagajul ei, umbrela ei, sacosele ei. O săptămînă la Zürich ca o pereche de îndrăgostiți și prima despărțire, din înțelegere lucidă. Există cu adevărat: faptul de-a țî se face părul măciucă! Am văzut la ea. Înțelegerea lucidă, că nu e de trăit mai mult de patru săptămîni. Călătoria mea la Neapole. Ea la gară; brațele ei au forță. Încotro ne îndreptăm? În cele din urmă e o simplă întîmplare unde găsim un adăpost; din nou prea stîngaci: PORTO VENERE, unde am ajuns cu taxiul în fuga noastră . . . Apoi mi-am scuturat nisipul din espadriile înaintea de a mă ridica, iar moneda o dau pe o cafea. Trăim șapte luni împreună, apoi mă îmbolnăvesc. (Hepatită.) Am patruzeci și opt de ani și încă n-am zăcut niciodată într-un spital, savurez internarea, totul alb și îngrijire. Apoi, însă, frica de-a nu-mi pierde memoria. Pentru prima oară această frică. Peste noapte o frază pe care trebuie să i-o spun: Fraza. Mî se pare corect și ca atare important ca, întrucît sînt incapabil de notițe, să memorez fraza. Dimineața, perfuzia zilnică în braț, asta durează trei sau patru ceasuri, această picurare din bășica de deasupra mea. Pentru a nu o pierde, repet fraza nocturnă din sfert în sfert de oră; fără a mă putea gîndi, de fiecare dată, ce înseamnă. Un grup de cuvinte. Mai ales după vizita medicului-șef, după ce am mai auzit și alte cuvinte, este urgent să reconstitui acest grup de cuvinte. După perfuzie sînt istovit, dar nu numai atît; și turburări de vedere. Însă trebuie să notez fraza înainte de-a mă cuprinde somnul. Spre seară te simți treaz; citesc fraza, care nu e o frază: subiectul e indescifrabil, zadarnic încerc să ghicesc, și lipsește orice verb. Mi-e frică. Ea mă vizitează și nu pot s-o spun. Pot să aud? Nu observ că astăzi poartă o rochie nouă, una estivală. Este decepționată; a colindat toată ziua prin Zürich pentru a-mi face bucurie cu o rochie nouă. În plus a cumpărat flori pentru mine, toporași, întrucît îmi plac toporașii; sînt în locuința noastră, spune ea, trei buchete. Nu înțeleg nimic din toate astea. Îi spun să plece. Sînt mai galben decît un chinez autentic și dispun cumpărarea a două automobile Volkswagen, unul pentru ea și unul pentru mine, cînd voi ieși din spitalul acesta. Din fericire era cineva în trecere pe aici, care putea s-o însoțească pînă la Roma. Nu un oarecare: Hans Magnus. Am expediat-o, în vara lui 1959, și puțin după aceea mă însănătoșesc. Pot merge din nou: o jumătate de oră pînă la izvorul sulfuros și o jumătate de oră îndrăgît; ulterior mai mult. Memoria mi-a revenit, deasemenea; ea este așadar la Roma. Cînd sînt în stare să merg patru și cinci ore pe zi, știu că nu vreau să trăiesc fără ea. ROMA NON RISPONDE, nu pot înțelege că nu dau de ea o noapte întreagă și nici peste zi, ROMA NON RISPONDE, îmi pot închipui tot felul de motive și toate îmi sînt perfect indiferente; ceea ce mă dă gata: acest sunet intermitent, pînă răsună iar vocea: ROMA NON RISPONDE. Îmi iau un pled, întrucît adorm într-una lîngă aparat, și pun deșteptătorul ca s-o sun din oră în oră. Un bolnav a expediat-o, știu; medicul mi-a dat voie să mă îmbrac și să mă duc cîteva minute în stradă ca să le fac semn cu mîna la plecare. N-a primit scrisorile mele? Nu mai sînt galben; o vreau. ROMA NON RISPONDE, ROMA NON RISPONDE. O dată aud totuși glasul ei; puține zile după aceea ne întîlnim la frontiera italiano-elvețiană și rulăm în două Volkswagenuri spre Zürich. Ce-a fost la Roma, îmi spune ea. La Zürich încercarea cu două locuințe; ea locuiește în casa unde a stat Gottfried Keller ca secretar al cancelariei de stat, cu uși din lemn de nuc și ferecături de alamă. Ce mă încumet să fac? — la Siena, în toamna lui 1959, stau o vreme în fața poștei, ca un somnambul trezit, fără a fi în stare să traversez piața însorită: scrisoarea a fost expediată, expres,

o scrisoare groasă. I-am propus să ne căsătorim. Da. Răspunsul ei nu mi-l pot imagina. Nu. Prietenul care mă aștepta într-un bar din apropiere mă găsește cam turburat și nu știe de ce. Cît de curînd îmi poate parveni răspunsul ei? În toamna asta n-am voie să beau, nici măcar cafea; atît de treaz am propus căsătoria. La ASSISI mă duc mai întîi la poștă, apoi la dom, unde tocmai se celebrează o căsătorie, una catolică; la Florența, la poștă, mai înainte de-a căuta un hotel împreună cu prietenul meu. Să îndrăznesc s-o chem la telefon? Scrisoarea mea, pe care o știu încă pe dinafară, a sosit la destinație, asta o aflu de la ea abia cu prilejul revederii noastre la Zürich. Mă întreabă, ce înțelesesem prin căsnicie la o jumătate de an după desfacerea tîrzie a primei mele căsnici? O însoțesc la Frankfurt; în sala de curs, în timpul primei ei prelegeri, șed în bancă și îi țin mantoul pe genunchi. La plecările următoare vrea să meargă singură; o dată pe peron, cînd o aștept, se oprește locului de cum mă vede, nespus de tulburată. Ce scrie în telegrama care o consternează atît de intens în ziua următoare rămîne secretul ei. Nu mă eliberează de servitutea mea nici faptul că, în iarna aceasta, între cele locuințe mă mai duc și la altă femeie. Și copiii mei o iubesc, cred. Mai tîrziu ne mutăm împreună la Roma, VIA GIULIA 102, unde e zgomot. Zvonul despre căsătoria noastră bîntuie prin ziare, cu indicarea unei capele italiene pe care n-am văzut-o nicînd. Oare oamenii nu cred în libertatea ei? Ca oaspeți la prieteni de-ai ei sau de-ai mei, căpătăm, fără a fi întrebați, o cameră comună; sîntem o pereche, un fel de pereche, aproape că nu se mai poate tăinuî acest lucru. Într-un restaurant italianesc vine un german la masa noastră vîd cum se salută bucușori de întîlnirea întîmplătoare și ascult o jumătate de oră discuția lor; ea nu mă prezintă, iar eu nu mă prezint, fiindcă știu că n-ar dori-o; el, Peter Huchel, nu îndrăznește, deasemenea, să se prezinte, deși m-a recunoscut. Uneori e lucru caraghios. Cînd o vizitez la Neapole, nu-mi arată casa unde locuiește și nici măcar strada; asta o înțeleg. Are o mare aversiune față de faptul ca oameni, care sînt apropiați, să se întîlnească. N-ar vrea să-mi fac apariția la vreo reuniune a GRUPULUI 47; acesta rămîne domeniul ei. Are mai multe domenii. Cînd și cînd, felul ei de-a face pe misterioasă mă necăjește. De ce îi e teamă? Odată facem o călătorie la Klagenfurth; îmi arată fîntîna cu balaurul, celebră prin textul ei; sînt (așa spune) primul bărbat căruia i-o arată și mă prezintă familiei. Apoi din nou, la Roma, separă trecutul de prezent; se oprește deodată locului, ca izbită de-o cărmidă, și își apasă dosul mîinilor pe frunte: te rog, nu, să nu mergem pe ulița asta, te rog, nu! Nu întreb nimic. Ne consumăm cu secretele noastre. Este adevărat. O reuniune a tuturor celor care ne-au trecut cîndva prin viață sau care ne-ar putea, trece cîndva, ar fi o reprezentare înspăimîntătoare: luarea la cunoștință reciprocă, concordanța după un schimb de cunoștințe contradictorii, înțelegerea unora față de ceilalți, asta ar fi înmormîntarea părerii noastre despre noi înșine. Strălucirea ei: ședeam în fața unui misit din Roma, care închiriază apartamentul unei baronessa și dă de înțeles că baronessa ar putea prefera, eventual, un diplomat american: DOTTORE, spune ea conternată ca o flică de rege care n-a fost recunoscută și șovăie, SENTA, spune, SIAMO SCRITTORI, și căpătăm apartamentul; terasă cu vedere asupra Romei. Adesea pleacă pentru săptămîni, iar eu aștept în Roma ei. Odată, cînd știu că e în drum spre Roma, nu mai pot aștepta nici o clipă, ci ies cu mașina în afara Romei și stau de strajă pe un dîmb al șoselei; aștept mașina ei albastră. Pentru a o întîmpina. Pentru eventualitatea cînd conducătoarea mașinii nu m-ar vedea lîngă șosea, mașina mea stă gata de plecare în direcția ROMA/CENTRO. Trec într-una Volkswagenuri, unele albastre, așa că fac semn cu mîna. Poate că încă ia masa la Siena, RISTORANTE DI SPERANZA, am timp. Apoi nu m-a recunoscut, dar nu durează mult pînă o prind din urmă; vîd capul ei rotund din spate, părul ei. Se pare că nu înțelege claxonatul meu și mai trece o vreme pînă ce pot

s-o depăşesc în felul cum depăşeşte poliţia pentru a opri o maşină şi astfel este şi speriată. Sînt un nebun şi o ştiu. Libertatea ei face parte integrantă din strălucirea ei. Gelozia este preţul plătit de mine; şi îl plătesc din plin. Pe terasa estival-nocturnă cu privire asupra Romei dorm cu faţa în propria mea boritură. Sufăr spre intensificarea dorinţei mele afectuoase. Cînd este însă aici, atunci este aici. Sau mă înşel? Ceea ce n-a fost niciodată: căsnicie ca viaţă cazanieră în descurajare. Ce mă chinuie? Stau în camera mea şi n-o pîndesc, dar aud cum vorbeşte la telefon cu cineva; glasul ei e vesel, ride, convorbirea se prelungeşte; nu am habar cui îi spune; poi-mîine plec la Londra! fără să menţioneze că plecăm împreună la reprezentarea piesei mele. O dată am făcut ce nu e îngăduit să faci: am citit scrisori care nu-mi erau adresate, scrisori de la un bărbat; iau în consideraţie perspectiva căsătoriei. Mă ruşinez şi tac. Nu minte cînd o întreb. Scrie: cînd s-o schimba ceva între noi am să-ţi spun. Încă o dată îmi zic că nu rezist fără ea. Plec în călătorie spre nord, o rută pe care o cunosc pe dinafară: zece ore pînă la Como, unde înnoptez de obicei; dar de rîndul ăsta merg mai departe, fără întrerupere. Ea nu ştie că sînt pe drum. Merg mai departe: pînă la Airolo, în Elveţia, unde e noapte. Lună plină. O călătorie peste St. Gothard trebuie să fie frumoasă acum. Puţin după aceea intru în ceaţă deasă; trebuie să te încordezi ca să recunoşti bornele. Mai tîrziu plouă. Oare n-ar fi mai înţelept să înnoptez la Cămin, chibzuiesc eu, dar nu cobor din maşină. Nu mă simt deloc obosit, dimpotrivă. Puţin mai departe de Cămin, unde încep coborîşul, se defectează farul drept. Nu mă opresc, doar încetinesc mersul. Douăzeci de kilometri pe oră, mai mult nu e pur şi simplu posibil, deoarece nu mai am decît farul stîng şi trebuie să disting bornele de pe partea dreaptă a şoselei, pentru a ghici pe unde să merg mai departe. Toarnă cu găleata. Sînt acum singurul automobilist pe şosea, cituşi de puţin istovit sau măcar somnoros (aşa-mi zic eu) după paisprezece ore singur la volan. Cînd văd deodată o bornă albă nu pe mîna dreaptă ci pe stînga, ştiu că am părăsit şoseaua şi frînez brusc. Maşina se opreşte, puţin înclinată în faţă. Nu cobor ca să văd cum stă maşina acum deasupra povînişului; bag în marşarier. Şi merge. Şi pornesc mai departe. Foarte încet. Din timp în timp opresc ca să şterg parbrizul. Ceaţa persistă chiar cînd încetează ploaia. La Andermatt nu mai e nici un hotel deschis, aşa se pare; a trecut de miezul nopţii. Aşa că merg mai departe, după ce am verificat înşfîrşit ce lumini mai am: farul stîng şi cele două lumini de poziţie, slabe. Nu pot să renunţ. N-am băut nimic (1 Campari la Siena, 3 espressi la Como, 1 bere la Airolo) şi mă simt perfect. Conducătorii maşinilor din direcţia opusă protestează contra farului meu; dar nu pot să-l sting şi să mă bazez pe faptul că vor putea distinge cele două slabe lumini de poziţie. Să sperăm că nu dă poliţia peste mine. Către ora trei ajung acasă, UETIKON AM SEE. Nu s-a întîmplat nimic, absolut nimic: vin de la Roma. Asta-i tot. Iată-mă. De ce n-am telefonat măcar, nu ştiu; nu m-am gîndit la asta, doar am sperat că e aici. Şi este aici. Asta a fost acum treisprezece ani. Ingeborg a murit. Am vorbit pentru ultima oară în 1963 într-o cafenea romană, dimineaţa; aflu că a găsit în locuinţa aceea, HAUS ZUM LANGENBAUM, jurnalul meu înscuiat într-un sertar; l-a citit şi l-a ars. Sfîrşitul nu l-am trecut cu bine, niciunul.

(Din «Montauk», 1975)

În româneşte de MIHAI ISBĂŞESCU

UN LABORATOR AL CONȘTIINȚEI CRITICE

MIRCEA MARTIN

O școală fără „maestru“ sau un maestru fără „școală“

Ce miracol face din Marcel Raymond, elvețian de origine și universitar de formație un precursor al «noulor critici», și fondator al unei școli?

La poziția periferică și la circumspecția inerentă profesiei se adaugă o viață retrasă și o activitate care a ținut să rămână mereu izolată. Voința de izolare nu presupune însă lipsă de receptivitate sau refuz al adeziunii, ci numai condiționarea lor de păstrarea propriei identități. Marcel Raymond s-a apropiat fără prejudecăți sau complexe de literatura și filosofia epocii lui, dar nu pentru a face critică de susținere sau pentru a ilustra prin comentariul său anumite teorii la modă. El nu s-a lăsat antrenat în campanii sau în curente de idei în cadrul cărora ar fi fost doar un simplu exponent. Ideologia lui e întotdeauna filtrată prin literatură, ideile, chiar dacă împrumutate, sînt obligate astfel să se reformuleze. Concepția sa teoretică se exprimă cu infinite precauții și numai în proximitatea asigurătoare a operelor concrete.

Cu toate că și-a apărut întotdeauna personalitatea, Marcel Raymond nu și-a afirmat-o niciodată prin negație sau prin ruptură, prin violentă disociere de opiniile altora. Efortul său a fost constant unul de integrare și de construcție. A debutat, de altfel, printr-o lucrare de erudiție și acribie filologică — Influența lui Ronsard în poezia franceză — una din marile teze ale Sorbonei, în care pozitivismul dominant pe atunci nu era depășit încă de a fi fost respectat pînă la capăt, adică pînă la limita criteriilor lui. De la Baudelaire la suprarealism este o carte închinată revoluției poetice moderne, însă pariul dificil al exegetului pare să fie acela de a surprinde noutatea ratașînd-o în același timp unei anumite tradiții.

Pe de altă parte, Marcel Raymond este, se știe, unul din primii autori care au vorbit despre baroc în spațiul culturii franceze. Studiile lui pe această temă vor intra prin forța lucrurilor în opoziție cu o mentalitate tradițională relativ compactă și autoritară. Discuția pe care o angajează el este însă atît de nuanțată, contra-argumentele sînt lansate cu atîta delicatețe, încît aproape că polemica e evitată, iar concluziile nu mai apar decît ca o evidență a faptelor înseși. Nimic spectaculos în demonstrațiile lui Marcel Raymond, nimic ostentativ în știința lui.

Pe lângă toate acestea, profesorul genevez s-a dovedit puțin înclinat să-și teoretizeze demersul, să-și elaboreze o metodologie, să se impună prin câteva memorabile principii. Nu cunoaștem nici un text al lui care să fie dedicat în exclusivitate statutului criticii în genere ori propriilor opțiuni metodologice. Meditația lui teoretică nu se specializează în acest fel, concepția despre critică se împletește la el — și chiar se confundă — cu concepția despre literatură sau, în orice caz, îi este subordonată. Absența unei preocupări exprese pentru metodologie nu înseamnă însă cătuși de puțin absența rigorii ori a consecvenței. Ceea ce refuză tacit autorul este poziția fixă de așteptare, schema interpretativă preexistentă lecturii, exersarea în gol a instrumentelor critice.

Marcel Raymond este însă un înnoitor al criticii: el a extins însuși domeniul ei, autorizând interesul pentru teritorii altădată ignorate sau interzise, a rafinat mijloacele de abordare a operelor, a aprofundat căile de pătrundere în universul lor autonom. Chiar dacă noutatea contribuției sale este mai degrabă de ordinul perspectivei decît al tehnicii propriu zise, ea nu putea să nu se răsfrîngă în propria metodologie critică. Trăsăturile acesteia din urmă pot fi deduse — nu fără oarecare dificultate, e adevărat — dintr-un ansamblu unitar în complexitatea lui.

Tocmai la această complexitate nu va fi voit Marcel Raymond să renunțe, de vreme ce a evitat să o rezume la câteva precepte ori procedee reprezentative. Lui nu avea cum să-i lipsească desigur, conștiința valorii sale specifice, a poziției ocupate pe harta mișcărilor critice. Și, totuși, a preferat să nu o aducă la expresie deplină, să nu o clarifice în mod explicit, complăcîndu-se în implicitul variat și nuanțat al aplicațiilor la obiect. Criticul a ținut atît la totalitatea obiectului, cît și la plenitudinea propriei personalități. Orice metodă parțializează — fie că o recunoaște, fie că nu — obiectul, orice metodă implică o reducere profitabilă a personalității, o renunțare la complexitatea întregă, în schimbul unei autorități exterioare. Marcel Raymond n-a rîvnit niciodată la o autoritate cîștigată prin ceea ce pentru el ar fi însemnat o mutilare a personalității.

Atribuirea calităților de fondator al unei «școli» îi stîrnește proteste. Este, într-adevăr greu să accepți a da numele tău unei grupări care include nume de o strălucire la fel de puternică și distinctă: Albert Béguin, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Rousset, Jean Starobinski. Cu toate acestea, se vorbește de o «școală critică geneveză» și de un maestru al ei incontestabil — Marcel Raymond. Primul care a reunit acești autori și i-a legat de numele lui Marcel Raymond, precum și de tradiția specific geneveză și elvetică a reveriei și a căutării spirituale (Rousseau, Amler etc.) a fost profesorul de la Johns Hopkins University, Joseph Hillis Miller. (The Geneva School în «The Critical Quarterly» winter 1966). Dar acest punct de vedere ca, de altfel, întreaga evoluție a criticului american nu sînt străine de prezența vreme de șase ani (1952—1958) a lui Georges Poulet ca profesor de literatură franceză la aceeași Universitate.

Spre deosebire de Marcel Raymond, Georges Poulet a fost și este un militant, un propovăduitor al convingerilor sale, pe care a încercat să le treacă elevilor și colegilor săi. El este, de fapt, «nașul» școlii geneveze și susținătorul ei cel mai eficient. El a avut generozitatea să-și pună întreaga-i prodigioasă operă critică sub semnul îndemnului primit în perioada tulbură a căutărilor proprii prin De la Baudelaire la suprarealism. «Trebuie să ne întorcem mereu la această carte, cea mai mare din critica secolului nostru...» va scrie el peste ani, prefațînd cartea unui alt autor a cărui devenire o vede în continuarea acelorași nobile urme: Jean-Pierre Richard (Littérature et sensation, Editions du Seuil, 1954).

Afilieră lui Georges Poulet dă măsura rezonanței internaționale și a efectelor în chiar cîmpul criticii pe care le-a avut opera lui Marcel Raymond, ca și aceea a colegului și prietenului său Albert Béguin. De altfel, Béguin ar putea fi și el considerat cofondator al școlii geneveze, formația și evoluția celor doi mari critici fiind pînă la un punct paralele. Totuși, orizontul cărții despre romantism a lui Béguin a fost întredeschis prin De la Bau-

delaire la suprarealism, apărută cu trei ani mai înainte. Relațiile lui Marcel Raymond cu Albert Béguin ca și, mai târziu, cele cu Georges Poulet sînt stabilite în condiții de deplină egalitate și cordială reciprocitate. Mărturia lor se poate găsi în corespondența întretinută cu cel dintîi, în mare parte publicată. (A. Béguin — M. Raymond — Lettres — 1920—1957, Bibliothèque des Arts, Lausanne — Paris, 1977), ca și în schimbul de scrisori cu cel de-al doilea apărut sub îngrijirea profesorului de la Zürich, Pierre Grotzer, (Marcel Raymond — Georges Poulet — Correspondance 1950—1977, J. Corti, 1978).

Dacă Georges Poulet și-a putut găsi în Marcel Raymond un predecesor (alături de Rivière și du Bos) al identificării pe care o va practica și teoretiza el însuși, Jean-Pierre Richard s-a văzut anticipat și autorizat în critica sa de profunzimi senzitive prin atenția acordată de maestrul genevez straturilor primare ale conștiinței, momentelor de înșirare a elanului poetic.

Cu Jean Rousset și Jean Starobinski raporturile lui Marcel Raymond sînt, cel puțin la început, între maestru și discipol. Amîndoi i-au fost asistenți la Facultatea de Litere din Geneva, și-au susținut tezele de doctorat sub îndrumarea lui cît se poate de exigentă, au trăit în imediata apropiere și fascinație a personalității lui. Cu toate acestea, nu se poate spune că cei doi critici ar semăna prea mult între ei și amîndoi cu Marcel Raymond.

Jean Rousset este un autor inclinat înspre rigoarea rece a studiului formelor. Realitățile opereii care contează pentru el sînt în primul și ultimul rînd de ordin formal. Conștiința însăși nu-l interesează în afara formei sau a actului de formare. El dezvoltă și chiar radicalizează atenția nedezmînițită față de formă ce a caracterizat întotdeauna demersul lui Marcel Raymond. Jean Rousset este în același timp reputat exeghet al barocului literaturii franceze pus în legătură cu manifestările similare din alte țări europene și, mai ales, din alte sfere ale artei și culturii. Pionierul acestei inițiative rămîne însă Marcel Raymond, pentru care problema barocului a însemnat, la fel, prilejul unui studiu complex, desfășurat pe mai multe planuri și urmărind convergența mai multor forme ale spiritului.

Această deschidere înspre alte domenii decît literatura și înspre alți parametri decît cei ai criticii propriu zise o ilustrează în cel mai înalt grad Jean Starobinski. El a făcut, dealtfel, și studii de medicină la Universitatea din Geneva a condus o catedră de istorie a ideilor (înființată special pentru el în urma insistențelor lui Marcel Raymond). Nu ne vom mira, așadar, să-l vedem pe Jean Starobinski capabil să abordeze orice subiect și, mai ales, din orice perspectivă. Polivalența lui pare că reiterează cu alte mijloace o tendință fundamentală a demersului raymondian — cuprinderea totalității.

Marcel Raymond vizează totalitatea dintr-o poziție centrală. O asemenea poziție nu putea fi păstrată fără un permanent efort de echilibrare, de nuanțare și armonizare. Marcel Raymond vizează totalitatea prin filtre speciale, înaintarea lui implică și retrageri, adevînușul lui e complicat de rezerve. Atitudine complexă pe care concepția sa teoretică încearcă s-o aproximeze, pe care autorul o adoptă însă de fiecare dată cu o dexteritate imprescriptibilă. El este un critic al conștiinței, dar — spre deosebire de Poulet — al unei conștiințe încarnate în forme, el e un critic al formelor, dar nu un formalist — ca Rousset, deși nuanțe importante îl despart pe acesta de formalștii propriu-zisi — el împlinînd senzația, dar fără s-o aleagă drept domeniu electiv, precum Jean-Pierre Richard.

Jean Starobinski încearcă să refacă în alt fel cuprinderea totală: nu instalîndu-se într-un centru, ca Marcel Raymond, ci ocupînd succesiv diferite poziții, făcîndu-se pe rînd critic psihianalitic sau structuralist, istoric al formelor sau al ideilor: Faptul că adoptă cu deplină competență teoretică și tehnică o anumită perspectivă metodologică nu trebuie interpretat ca un semn de adevînuș, fie și momentan. O distanță rămîne, Starobinski este ca toți criticii genevezi — și ca Marcel Raymond în primul rînd — refractar la orice ortodoxie metodologică. «Relația critică» despre care vorbește el trebuie înțeleasă nu numai ca o distanță față de obiect, dar și ca una luată față de propria metodologie.

Totmai această distanță îi permite să apeleze la atâtea perspective și metode cu atâtea neîntrecută sublețe și adaptabilitate la obiect.

Cum se poate vedea, îndrumarea lui Marcel Raymond nu este cu ușurință localizabilă: ea nu e sinonimă cu o influență sau alta despre care ar urma să mărturisească lucrările presupușilor discipoli. Comparația între opera maestrului și a acestora din urmă nu dă, cel puțin la prima vedere, rezultate concludente. Constatăm, de pildă, că, deși Marcel Raymond a fost un pionier al studiilor despre barocul francez, cartea lui apare abia în 1955, așadar după sinteza majoră a lui Rousset din 1953. De altfel, unul din studiile cuprinse în *Baroque et Renaissance poétique* este dedicat lui Jean Rousset, considerat « notre maître — pilot en baroque ». La fel, cu toa e că Rousseau este un autor de căpătii pentru Marcel Raymond și un subiect de meditație continuă, cartea pe care i-o închină (J.-J. Rousseau: la quête de soi et la rêverie, 1962) apare la cinci ani după cea a elevului său (J. Starobinski — *La transparence et l'obstacle*, 1957).

Marcel Raymond își lasă discipolii să-i aprofundeze temele, să desăvârșească studiul lor, după cum îi lasă să dea nume unor tendințe pe care spiritul său le conține în mod virtual sau implicit. Relația obișnuită de subordonare între maestru și discipol dispare astfel, nu însă și datoria acestuia, datorie care se îmbină atât de strins cu meritul propriu. Căci, cum s-ar putea stabili o asemenea relație în absența unei acuități receptive, a unei asimilări selective, altfel spus, a unei anumite reciprocități? Meritul lui Marcel Raymond este de a fi voit să facă din elevii săi veritabili emuli, meritul acestora e de a fi reușit să devină.

Îndemnul pe care l-au primit din partea maestrului n-a fost altul decât acela de a fi într-o măsură cât mai convingătoare ei înșiși. Maestrul a evitat să-i « formeze », adică să-i deformeze, spre a-i face să-i semene. El a cultivat în ei « obstacolul », nu « transparența ». Marcel Raymond a cultivat personalitatea elevilor săi în sensul virtualității lor originare, nu în funcție de un program anumit. Pedagogia lui a fost mai degrabă negativă, instruind despre ce nu trebuie să facă un critic adevărat. Abținându-se să fie « modelatoare », influența exercitată de el a fost una « catalitică ». Exemplul lui nu a servit asemănării, ci descoperirii de sine.

De-alungul întregii sale cariere, profesorul genovez și-a apărat personalitatea ca pe bunul cel mai de preț. Nu s-a lăsat subsumat și — consecuție generoasă — nici n-a încercat să subsumeze pe alții. O asemenea tentativă ar fi însemnat pentru el tot un mod de a se pierde pe sine! El s-a implicat în devenirea altora atât cât să le poată descoperi și stîrni germenii proprii. Rezultatul a fost o școală fără numitorul comun și autoritar al unui „maestru“, o școală a personalității, în măsura în care cei doi termeni nu sînt sortiți unui etern conflict.

Nu e deloc întîmplător faptul că Jean Rousset și Jean Starobinski, cei cărora Marcel Raymond le-a fost cu adevărat maestru înainte de a le fi prieten, sînt cei mai refractari la ideea de « școală », adică la așezarea pe aceeași oficială platformă ideologică și metodologică. Aflați întotdeauna în căutare de « diferențe », dornici să-și afirme propria personalitate diferențiată, ei nu ezită, totuși, să vorbească despre Marcel Raymond ca despre maestrul lor. Și, desigur, că nu o fac din complezență. Așa încît ar fi, probabil, mai exact să vorbim nu de o școală fără « maestru », ci de un maestru fără producția de serie a unei « școli ».

Peisajul la Senancour

Peisajul romantic de munte va fi singurul în stare să-l aducă pe Senancour pe punctul unde, interiorul și exteriorul întâlnindu-se în miezul vieții sale, va fi sfârșit între cele mai vil regrete și cele mai înalte speranțe.

Extazul provocat de Les Dents du Midi rămâne fără îndolală experiența majoră în care devenirea emană fără încetare din ființă și se înfundă în ea ca un torent — « energia lumii » —, în care ființa abia poate fi deosebită de neant, amîndouă resorbindu-se în « unitatea sublimă », așa cum ziua pare că se pierde în noapte și aceasta din urmă în claritatea absolută. E ziua desăvîrșitei singurătăți, numai o clipă tulburată de apariția vulturului, ziua « liniștii universale », a « permanenței solemne ».

Dar omul trebuie să-și aibă locul său în această lume. Acele adevăruri puțin cunoscute îl privesc; vulturul și căpriorul le cunosc numai la nivelul instinctului celui mai obscur; floarea și apa înghețată nu fac decît să le trăiască. Convins că « ranzul » vacilor « pictează » muntele, Senancour se străduiește să descrie peisajul pe care-l sugerează cîntecul păstorilor:

« ... Cele dintîi sunete te așează în văile înalte, aproape de stîncile goale de un gri ruginiu, sub cerul rece, sub soarele arzător. Ești pe crupa culmilor rotunjite și acoperite de pășuni. Te pătrunzi de încetîneala lucrurilor și de măreția locurilor: întîlnești mersul liniștit al vacilor și mișcarea măsurată a tălăngilor lor groase, aproape de nori pe întinderea ușor înclinată de la creasta graniturilor de neclintit pînă la graniturile ruinate ale râpilor înzăpezite. Vînturile freamătă auster în molizli depărtați; deslușești uruitul torentului scuns în scobiturile săpate de-a lungul multor veacuri. Aceste zgomote solitare în spațiu sînt urmate de accentele prompte și grele ale văcarilor (*Kuheren*, în germ. în orig.), expresle nomadă a unei plăceri lipsite de veselie, a unei bucurii a munților. Cîntecele se opresc, omul se îndepărtează; clopotele au trecut de molizli, nu se mai aud decît izbiturile pietrelor ce se rostogolesc și căderea întreruptă a arborilor pe care torentul îi împinge în vale. Vîntul aduce ori duce aceste sonori alpestre; și cînd le face pierdute, totul pare rece, nemîșcat și mort. E domeniul omului care nu știe ce-l grăba; lese de sub acoperișul jos și larg pe care pietre grele îl asigură împotriva furtunilor; dacă soarele arde, dacă vîntul

sufflă tare, dacă tunetul îl bubuie sub picioare, puțin îi pasă. Merge pe partea unde trebuie să fie vacile și ele sînt acolo; le cheamă, ele se adună, se apropie una după alta; și el se întoarce cu aceeași încetineală, încărcat cu lapte destinat cîmpiiilor pe care nu le va cunoaște. Vacile se opresc, rumegă; nu se mai vede mișcarea, nu se mai văd oamenii. Aerul e rece, vîntul a încetat odată cu lumina serii; nu mai rămîne decît lucirea zăpezilor antice și căderea apelor al căror clipocit sălbatic, ridicîndu-se din abisuri pare să se adauge permanenței tăcute a marilor vîrfuri, a ghețarilor și a nopții. »

Acest munte nu e al lui Rousseau care n-a urcat decît la mică înălțime, pe văile unde terenurile cultivate se amestecă cu stîncile și pădurile. Senancour semnalează această latură « prealpină » a scrisorilor despre Valais (din *Nouvelle Héloïse*), cărora le preferă frumoasele descripții referitoare la Val-de-Travers, destinate Mareșalului de Luxembourg. (...) Adevăratul maestru al lui Senancour, pictor și evocator al muntelui, unul din maeștrii săi în arta scrisului, este Ramond de Carbonnières. Nu era greu de ghicit. Dar Senancour nu face din asta vreun mister; lăudînd originalitatea stilistică a acestuia, evitarea oricărei banalități, el adaugă:

« Există în *Observațiile* domnului Ramond pagini ce par să nu fie mai prejos de niciuna din bucățile descriptive anterioare din proză (...) El evită (...) ceea ce cred că trebuie să se evite aproape întotdeauna, figurile devenite triviale și expresiile consacrate științelor și împrumutate de artele noastre, precum cristalinul apelor, covoarele de verdeață, norii asemănători fuioarelor de lînă dărăcită sau plaselor de mătase. Aceste imagini, luate de la obiecte mai mici decît cele pe care le exprimă, micșorează și decepționează natura, cum zice domnul Chateaubriand vorbind despre ideile mitologice. ... »

Primul precept care trebuie extras din *Despre stil în descrieri*: ruptura cu ceea ce este convențional în expresie, cu prețiozitățile drăgălașe (al căror complet asortiment îl vor oferi mai tîrziu *Emaux et Camées*). 2) Respingerea pitorescului simplu, natura nefiind nimic « pentru niște oameni care nu știu să mediteze »; 3) « o idee de ansamblu trebuie dată încă din primele momente », după exemplul pictorului, astfel încît « o culoare universală, caracteristică subiectului » să domine constant. Omul să-și amintească, în fine, « că aparține întregii creaturi, că ea este ceea ce el însuși este, că toate lucrurile sînt mai mult asemănătoare decît variate, că toate afecțiunile ființelor au același principiu și că, sub aparențe schimbate la înfinit, vicisitudinile inimii sale sînt ale lumii înseși ».

Se vede că această « expresie romantică » și această « poetică a înfinitului » se încorporează unui sentiment destul de clasic al măreției, al unității, al umanității, al universalității operei de artă. Tabloul înalților pășuni care « lîmă » cîntecul « ranz »ului îmi pare a fi o ilustrare fericită. Peisaj vast, mărginit de un orizont de ghețari, de roci fără vegetație, de munți albi. Izolarea e completă; păstorul nu va ști niciodată cum e viața la cîmpie, nici chiar furtunile n-ajung pînă la el — desenul, aproape emfatic, are valoare de simbol. Această vale înaltă, deschisă doar către cer, înconjurată de un brîu greu de materii cu totul sterile reprezintă încă un azil, dar un azil prea înalt, neviolat. Senancour nu spune nimic despre cărările ori drumeagurile de vite care ar putea fi tot atîtea ieșiri către pămînturile locale. Dedesubt sînt prăpăstii, rîpi pe care torentele și le-au săpat cîrînd în cădere pietre și arbori desrădăcînați. Astfel s-a lăsat el în voia gîndurilor și a cursului tumultuos al Dransel pînă ce l-a prins noaptea, la sfîrșitul lunii august 1783.

Orele trec, de după amiază, o după amiază însorită și caldă, în cluda aparentei răceli a cerului, pînă la coborîrea luminii ce rămîne încă multă vreme pe întinderile înzăpezite și apoi la lăsarea nopții (Senancour rezistă plăcerii de a evoca pitorescul *Alpenlûn*). Totul trebuie să rămînă în tonuri surde, aproape terne; fără îndoială,

valea a intrat în penumbră foarte devreme. Un sentiment moral deplin omogen dă peisajului unitate interioară: sentimentul « măreției lucrurilor » și al « incertinții lucrurilor ». Lentoare a lucrurilor și a ființelor vii, vaci, păstori (desemnați prin numele lor germanic), care formează împreună un mediu cosmic unde totul este « armonic corespondent » și « muzicalizat ». Mișcările omului sînt măsurate, adaptate la o sarcină dictată de obiceiuri ancestrale și de nevoile animalelor care trebuie adunate pentru mulsul de la sfîrșitul zilei. Fiecare gest e veriga unui lanț de alte gesturi și timpul pare ciclic, închis într-o eternă reîntoarcere. « Permanență », cuvînt inevitabil, și această permanență va fi tăcută cînd noaptea își va fi așezat peste tot mîna ei rece. Dar în timpul zilei, liniștea este constant punctată, spartă de șuieratul vîntului, de lunecarea îndepărtată a torentelor, de tălîngile turmelor care se apropie sau se duc, de strigătele « prompte și grele » ale păstorilor. Chiar forma adăposturilor de vite ale căror acoperișuri urmează relieful pășunii se acordă cu sentimentul unei vieți pline de forță, « domeniul al omului care nu știe ce-i graba », într-un aer rarefiat. Asta este fericirea? E ceva mai neobișnuit, mai greu de definit, « bucuria munților », un reflex nereflectat, crede Senancour, al « primitivității ».

Mă întreb dacă această artă a descrierii prin « culoarea universală caracteristică subiectului » care se face pretutindeni simțită, prin modul de a aduce « toate afecțiunile ființei la un același principiu, este foarte departe, păstrînd proporțiile, de arta unui Poussin din *Anotimpurile*. Fondul mitic, tradițional, biblic — *Iarna*, și la fel, *Potopul* — este la Poussin mai manifest: la Senancour el este, așa zicînd, în formă. Printre contemporani nu văd pe nimeni altul decît pe Caspar Wolf, care să fi evocat, cu puțin înainte de 1780, într-un chip atît de grandios și de direct, de monumental, fără vreo concesie făcută pitorescului facil, pereții goi, ghețarii distrugători, jerba de ape a cascadeilor. Dar e foarte probabil că pe acest pictor din Elveția germană Senancour l-a ignorat. Dacă s-a ajutat de planșe, de gravuri, a văzut totuși destul spre a fi atins adevărul.

Nu sînt deloc cețuri în tabloul *ranz*-ului, nu e nici o incertitudine în contururi și mase, natura e solidă, deși muncită de o devenire obscură, prezența ei este concretă. Elveția lacurilor, în schimb, răspunde dorinței lui Senancour de a trece prin lucruri puțin cîte puțin dematerializate. Peisajul a căruil întindere lichidă constituie baza orizontală trebuie contemplat de sus, de pe o poziție deschisă deasupra abisului, trebuie să rămîi în suspensie — această suspensie care e atitudine tipică senancouriană a conștiinței în așteptare.

Oberman a întîrziat în ceasuri de seară, pe coastele Jorat-ului, de unde stăpînește cu privirea Lemanul în dreptul Meillerie-iei:

« Totul părea fix, luminat, imobil: și în clipa în care ridicai ochii după ce-ți înusem multă vreme oprîți asupra spumei, avui o iluzie impunătoare pe care starea mea de reverie o prelungi. Panta repede ce se întindea pînă la lac mi-era ascunsă de movila pe care ședeam; și suprafața foarte înclinată a locului părea că ridică în aer malul opus. Aburi învăluiau în parte Alpii Savoiei, confundîndu-se cu ei și arborînd aceleași nuanțe: lumina asfințitului și aerul turbure din adîncimile Valais-ului ridicară acești munți și-i despărțiră de pămînt făcînd extremitățile lor indis-cernabile; și colosul lor fără formă, fără culoare, întunecat și înzăpezit, luminat și invizibil nu-mi păru decît o adunătură de nori de furtună în spațiu: nu mai exista alt pămînt în afara celui care mă susținea deasupra vidului, singur, în mijlocul imensității. »

Oberman și-a fixat multă vreme privirea asupra spumei care-l înconjură. Dintr-o mișcare o aruncă apoi în spațiu și nu mai recunoaște nimic; realitatea a devenit

iluzie. Reveria lui îl «scufundă» în ea tot mai mult. Valéry zice să «visezi la clipa prezentă». Ori mă înșel, ori despre asta e vorba un pic aici. (...)

Altădată, la mică distanță, deasupra de Veytaux, Senancour se regăsește suspendat în aceeași poziție. Soarele, înainte de a asfinți își lansează luminile asupra malului opus:

«E le sărută aerul; și apa fără valuri, strălucind de lumină și confundându-se cu cerurile, a devenit infinită ca ele și încă mai pură, mai eterată, mai frumoasă. Calmul ei uimește, limpiditatea ei înșală, splendoarea aeriană pe care o repetă pare să-l sape adâncimile și sub munții despărțiți de glob și ca și suspendați în aer, găsescți la picioarele tale golul cerurilor și imensitatea lumii. Este acesta un timp de prestigiu și de uitare. Nu mai știi unde e cerul, unde sînt munții, nici pe ce ești purtat tu însuși; nu mai există reper, nu mai există orizont, ideile sînt schimbate, senzațiile necunoscute, se cheamă că ai ieșit din viața comună».

Experiența se înrudește strîns cu cea dinainte. Acest timp de «prestigiu și de uitare» în care aluneci într-o altă viață este echivalentul reveriei prelungind iluzia. Dar lumea apare aici mai clar ca o lume reflectată și contemplatorul este poate mai vizibil zguduit, smuls *habitus*-ului său normal; căci de această dată sprijinul aproape că-i lipsește — el nu mai știe «pe ce e purtat» în fața unor «lucruri» ce nu mai sînt decît aparențe schimbătoare într-un mediu de esență aeriană, fără coordonate spațiale. Apoi noaptea coboară, vîntul începe să bată, valurile se fac auzite pe mal, «zgomote romantice», spune Senancour; descrierea se încheie cu evocarea unei «prăpăstii indiscernabile», a unui «abis invizibil». Ce azil să mai cauți în această natură aproape supranaturală în care nimic nu rezistă mișcării de extensie infinită a spiritului?

Abur, fum, ceață, nori în care realitatea se ascunde, se ilimitează, în care flințele trec ca niște umbre, toate acestea se vor aduna la apelul lui Senancour. Imaginile acestea se vor lăsa pătrunde din ce în ce mai mult de gîndire pînă ce lumea se va dematerializa pentru a se deschide «misteriosului», «idealului» pe care le putem identifica unui grad superior al «frumosului». Afinitățile romantice — mă gîndesc mai ales la Anglia și la Germania — ale acestei naturi fără pondere, fluidice și apropiate de vis sînt neîndoioase. Norii lui Cozens, *peisajele lui de munte* în care informal și fantasticul sînt căutate printr-o metodă care e un fel de tașism și nu datorează aproape nimic modelului exterior, aparțin încă secolului al XVIII-lea. Puțin după 1800, Turner va parcurge văile Elveției; Senancour ar fi putut să-l întâlnească. Dar mai ales pe Caspar-David Friedrich aș vrea să-l apropii de el o clipă. La Noua Pinacotecă din München există un curios tablou de munte, lipsit cu totul de accidente de teren, lipsit de vegetație, o adunătură de coline înalte pe care le-ai crede de nisip — nimic nu întrerupe griul și griul cafeniu — și fiecare cută a terenului pare că fumează. La Kassel e expus un peisaj montan și acvatic pe care o lampă îl face să treacă de la ziuă la noapte, luna apărînd atunci între nori spre a se reflecta în apă. Curiozitate care ține de iluzia optică. Dar Friedrich este pictorul unui admirabil clar de lună (la muzeul din Köln) care îmbracă o ceață nocturnă într-un gri de argint, volatil și translucid peste care se desenează în prim plan, silueta foarte fină a unui arbore negru, fără o frunză, cu zimți foarte subțiri care te fac, firește, să te gîndești la arta acută a artiștilor din Extremul Orient.

Vladimir Jankelévitch a caracterizat în chip strălucit filosofia și poetica *nocturnului*, univers al confuziei, unde, între existență și inexistență, în ambiguitate, se revelează acest posibil ce tinde să devină categoria de spirit la care ține foarte mult Senancour. L-am văzut preferînd apusul soarelui, seara — cînd natura se retrage — primelor ore ale zilei cînd ea își etalează splendorile. Sigur noaptea nu e pentru el locul haosului original, *Ungrund*-ul din care creația s-a desprins și structurat puțin

cite puțin. Dacă e misterioasă, primitivitatea senancouriană este și armonioasă. În fragmentul ce urmează se pot percepe diferite raporturi, însă slab « determinate », ale sunetelor și lucrurilor ce se răsfrîng în apă ca într-o oglindă care lucrează în întuneric:

« Lacul e tare frumos cînd luna albește cele două pînze ale noastre și cînd ecourile din Chillon repetă sunetele corului; cînd zidul imens al Meilleries-ii își opune tenebrele limpezimii dulci a cerului, luminilor mișcătoare ale apelor; cînd valurile se sparg de vasele noastre oprite, cînd ele fac să li se audă pînă departe rostogolirea peste nenumăratele pietre pe care Veveyse le-a coborît din munți ».

Fiecare reluare a construcției temporale adaugă acestei proze echivalentul unui element contrapunctic. Muzicalizarea nu e mai puțin evidentă la începutul nocturnei pe care o vom citi mai jos, în care manipularea timpului este mai surprinzătoare; nu știu dacă originalitatea lui Senancour ca autor descriptiv și prozator s-a manifestat vreodată atît de fericit. Dar fericirea e în expresie; climatul moral este cel al neliniștii. Analogia cu muzica romantică a Germaniei e manifestă, Schubert și mai ales Schumann, unde o instabilitate extremă inspiră treceri de la minor la major, mișcări contradictorii ori sincopate, « umori » ce se succed fără să fuzioneze ori să se echilibreze vreodată:

« Era miezul nopții; luna trecuse; lacul părea agitat; cerurile erau liniștite, noaptea profundă și frumoasă. Se auziră fremătînd mesteceni și frunzele din plopi căzură; sonori romantice coborau din munte; valuri mari se rostogoleau pe prundiș. Atunci cucuveaua începu să geamă de sub stînci cavernoase; și cînd tăcu, valurile erau potolite, liniștea fu austeră ».

Se vede dintr-odată ce este ciudat în juxtapunerea aproape forțată și « pe viu » a anumitor imperfecte și perfecte simple, juxtapunere ce corespunde unor disonanțe muzicale. Efectul este cu totul remarcabil în ultimele două fraze. În locul unei propoziții la imperfect (« valurile erau potolite »), ne-am aștepta, mi se pare, la un gerunziu. Dar imperfectul are avantajul de a exprima durată, cît și simultaneitatea încetării strigătului cucuvelei și a potolirii mișcării valurilor. Noaptea este astfel cînd punctată, cînd prelungită de evenimente care se situează în registre diferite, dar care au un sens. Și acesta se impune în chip irezistibil sufletului rămînînd în același timp indescifrabil. Opoziția pare să se stabilească la început între cer și pămînt, într-o tematică afectivă prezentată cu discreție. Aerul înălțimilor e pașnic iar pămîntul e într-o stare de neliniște. Lucrurile vorbesc; trebuie să vorbești despre lucruri? Pentru Senancour fiecare fel de arbore este coarda unei lire. Geamătul cucuvelei indică tensiunea cea mai înaltă, clipa în care natura se face purtătoare de cuvînt a omului. Apoi liniștea inaugurează un timp nou. Ea va fi întreruptă de cîntecul privighetorii:

« Privighetoea pune din loc în loc, tot mai departe în pacea neliniștită, acest accent solitar, unic, repetat, acest cîntec al nopților fericite... »

Timp de o clipă totul se dezlege, lumea se pacifică. Dar răsturnarea nu întîrzie să se producă; conștiința omului, după ce s-a odihnit la sînul unei fericiri pierdute, cedează nevoii sale de vigilență. « Natura îmi păru prea frumoasă... » Farmec desfăcut. Oricum, încîntarea a avut loc, Ea începe prin cinci propoziții simetrice, aproape egale ca număr de silabe, scandate la fel, fiecare avînd două măsuri. Tulburarea apare din fraza a doua, așteptarea devine mai urgentă și voci neliniștite se fac auzite pe pămînt.

Această muzică nu e a lui Chateaubriand. Și Senancour s-a temut ca ea să nu se amplifice, să nu riște să semene celei a lui Chateaubriand. El își va folosi darurile cu tot mai multă zgîrcenie. Acestea erau, totuși, de o rară calitate și constituiau indiciul celei mai autentice sensibilități, celei mai puțin complezente, celei mai puțin

separate de o experiență în care omul se angajase în întregime. S-ar putea aprecia că lexiconul său e puțin variat, că temele lui nu se reînnoiesc de loc. Dar însăși experiența lui ne lasă puține posibilități de alegere. Lucrurile care l-au emoționat îl emoționează mereu, aceleași accidente, aceleași semne. Fondul vieții sale este mereu atins de înțîniri care aparțin aceleiași ordini de percepție: liniștea, vîntul, apa calmă, apa torențială, zgomotele care « relevă » în nopțe distanțele.

« Cînd îmi las noaptea ferestrele deschise, aud foarte bine apa fîntîinii curgînd în bazin: dacă o boare de vînt o agită, apa se sparge de barele de fier menite să susțină vasele ce trebuie umplute. Nu există accidente naturale atît de romantice precum picurul apei peste o altă apă liniștită, cînd pretutindeni e noapțe și cînd nu auzi decît un torent care uruie surd în fundul văii, în spatele arborilor stufoși, în mijlocul liniștii ».

Totul aici este în același timp romantic și nocturn, singur auzul e afectat, prin el navigatorul fără somn rămîne în legătură cu mișcarea elementelor și « energia lumii ».

(SENANCOUR — *Sensations et révélations*
José Corti, 1965)

Scrieri la amurg

Timul și eternitatea

Coborîsem în bucătăria mea de țară să-mi pregătesc cina. Septembrie, deja întuneric. Abia mai ghiceam afară tufa de nălbă. Aprinsesem lampa în spatele meu. Îi simțeam căldura în ceafă. Ce voi fi pus pe masă, în fața mea nu mai știu. Știu numai că eram în picioare atunci cînd lucrul acela se petrecu. Ce alt lucru decît că eram în viață, că eram pe lume. Obiectele care-mi cădeau sub priviri, chiuveța, farfuriile și tacîmurile îngrămădite pe pervazu ferestrei, cuptorul uzat, prăfuit, aragazul, ușa veche de lemn pe care am deschis-o atît de greu acum cîteva săptămîni pentru că o umflase ploaia, cele două mantale agățate în cuier, și, alături, pălăria mare de pai, pălăria de țară a Clarei pe care am lăsat-o să stea acolo de ani de zile — toate aceste obiecte banale și uzuale (mai puțin ultimul) își cîștigaseră brusc, prin nu știu ce farmec, rațlunea de a fi. Ele existau împreună și existau pentru mine. De ce se desprindeau cu o asemenea intensitate dintr-un fundal roșietic și parcă fosforescent? Era, poate, un efect al abajurului lămpi și al carelajului bucătăriei care se reverbera în ochii mei. Însă cuvintele toate n-ar putea decît să sugereze realitatea unei prezențe. Dintr-odată mă cotropi sentimentul că am acces la eternitate. Acest fel de întrevvedere dură cîteva minute dintr-ale noastre. După care îmi amîntii că era timul să fac un gest util: să sting flacăra gazului.

Ascultînd Mozart

Ascultam duminică trecută *Requiem*-ul lui Mozart. (Cei puțin primele părți, cele scrise de el). Această muzică a ultimului său an de viață mă pătrundea profund. Ea trezea ființa mea intimă atît de des îngropată sub mărăcinii. Din cînd în cînd o vagă amintire se profila în conștiința mea ca un lucru care abia îmi mal aparținea, plutind într-un fel de Intermediu. Ajunsesem astfel să mă întreb — eu care îmi

Interzic din principiu asemenea închipuiri — dacă într-o supraviețuire vom regăsi toate situațiile și imaginile trecutului nostru. Mai degrabă mă temeam decât doream acest lucru. Trecutul nostru e făcut din timpi forte și timpi slabi, din timpi iroșiți și timpi morți. El nu poate fi decât tulbure. Am iubit, dar astăzi mi se pare că aș iubi mai mult. Dacă ar fi să ne regăsim trecutul, n-ar trebui să dorim ca el să se purifice puțin câte puțin, să se decanteze până la a nu mai fi decât un reflex transparent a ceea ce am trăit realmente? Dar ce poate să însemne « puțin câte puțin » într-o lume ca aceasta, a unui prezent etern? Astfel gândurile mele plecau și se-n-orceau iar eu pe mine mă pierdeam din vedere. Pe urmă eram din nou față în față cu mine însumi. Ori în fața altui eu însumi? Căci nu mai știam cine eram, identitatea mea se spulbera de parcă m-aș fi descărnat. Cu toate acestea, o certitudine ce-și căuta un sprijin în muzica lui Mozart își croia drum și mă întovărășea: certitudinea unui fel de marș inițiativ, a unui *catharsis*, rod al unui șir întreg de încercări, dar încercări binefăcătoare, ce făcea să germineze în mine și să se întindă la infinit o pace desăvârșită, și, la fel, restituția unei stări esențiale și primare, anterioare înseși nașterii mele. Dar am divagat destul pentru o zi.

Zori de iulie

Îmi place această tăcere nocturnă deplină, punctată de orele ce cad una după alta din clopotnița templului. Sus de tot uneori zumzăie câte un avion. O pisică mișcă în treacăt tufa de albă. La doi kilometri, pe șosea, trece o mașină — ori poate un tren de Franța alunecă pe valea Rhônului. Apoi liniștea trăiește mai departe în adâncul ei absolut. Cel mai frumos este însă momentul în care noaptea prinde să se topească în zorii de zi, în iulie (mai târziu, vara, păsările tac). Înainte de a izbucni cîntecul mierlelor, cu mult înaintea ciorilor, este un sfert de ceas de incertitudine, de stranie susurare, de pe acum muzicală, însă confuz muzicală. De parcă s-ar acorda niște viori și violoncele, fără ca vreo mișcare să se închege conducînd la o melodie. Cea care poartă jocul este — mi se pune — prîlvighetoearea de ziduri. Pe urmă glasul mierlei se face auzit, se impune. Și e ziua.

(Ecrits au crépuscule, 1970)

Selecție și traducere de MIRCEA MARTIN

Pagini din altă scriere autobiografică a lui Marcel Raymond (*Le sel et la cendre*) au fost reproduse în «Secolul 20» nr. 125 (5/1971).

Contemporaneitatea lui Jean Rousset

Secolul al XVII-lea a fost pentru Jean Rousset prima dragoste. Culegerile de texte din Jean de la Ceppède (1947), Andreas Gryphius (1947), Angelus Silesius (1949) n-au fost popasuri întâmplătoare în lumea de mult apusă a trecutului, ci opriri atente, îndelungi, migăloase asupra înfățișărilor ei, a ceea ce, nevăzut și etern, orientează ochii umanității după luminile spiritului. Cartea apărută în 1953 și tradusă în românește în 1976 la Editura Univers, cu titlul *Literatura barocului în Franța*, nu era totuși doar o simplă rotunjire armonioasă a acelor prime contacte spirituale. Brusc, prin această carte, Jean Rousset a devenit, în chipul cel mai direct, contemporanul nostru. Pentru că vom citi, printre rinduri, toată problematica metodologiei și finalității actului critic cu care se confruntă oricare cercetător dispus să-și onoreze munca. Așadar, care este cuantumul de noutate al acestei cărți? Ea încearcă să facă din categoria barocului, aceea despre care și d'Ors spunea că a fost marea lui iubire, un criteriu de lectură. Citește deci clasicismul, romantismul, simbolismul etc. cu ochii complicați, dar cu atât mai fini, ai conceptelor baroce. Ba mai mult decît atît: Jean Rousset preface conceptele, care aveau darul cartezian al rigorii, în teme, le lipsește de conturul lor filosofic obișnuit, dăruindu-le haloul impresionist al anilor săi de formație. Ca și ceilalți tematicieni, — Jean Pierre Richard, Georges Poulet de pildă — face uneori să plutească nehotărîtă printre pagini umbra lui Gaston Bachelard. Cu aceasta n-a fost însă atins punctul cel mai interesant în legătură cu cartea sa despre baroc. Pentru că nu numai modelul ei de realizare ne spune lucruri noi, ci și alegerea însăși a acestor grile de lectură. Prin urmare, de ce tocmai barocul? De ce preferă Jean Rousset să-și citească epoca tocmai printr-o asemenea lupă? Vom observa mai întîi că el nu este un izolat, chiar dacă ocupă o poziție aparte. Cum ne-am explica altfel atîtea cărți apărute înalte sau după cartea sa din 1953, marcînd fiecare o zonă distinctă de abordare a întinsei arii baroce: Wölfflin — *Renaisance und Barock*, 1888; 1915 (ed. rom. 1968), Victor L. Tapié — *Classicisme et Baroque*, 1959 (ed. rom. 1969); Eugenio d'Ors — *Lo Barroco*; 1935 (ed. rom. 1971); Benedetto Croce — *Storia del'la Età barocca in Italia*. Pensiero, poesia,

letteratura, vita morale. Nici cultura română n-a rămas izolată: D. H. Mazilu — Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea (1976), Edgar Papu — Barocul ca tip de existență (1977). Ce vrea în fond să afirme acest interes al secolului XX pentru secolul al XVII-lea? Ce altceva decât voința culturală a continuității. Pentru că traversarea a două războaie mondiale n-a înlăturat interesul pentru baroc, așa cum traversarea a trei secole de istorie n-a făcut să dispară din prezent spiritul trecutului. Solidaritatea culturii în ciuda distanțelor geografice ori în timp pare să fie deci sensul de adâncime al acestei resuscitări a barocului. Dacă Renașterea a marcat prima mare desprindere de Antichitate, rămânând totuși continuatoarea ei, atunci Barocul a fost, după fiecare curent înnoitor, liantul, factorul prin care umanitatea s-a desprins o clipă de lumea exterioară și s-a întors la propriul ei spirit. Nu spunea oare d'Ors, în cartea lui despre baroc: « Epoca postbelică » va fi o revenire la 'sfârșitul secolului'. Așa cum 'sfârșitul secolului' a fost o revenire la 'contrareformă'; iar 'contrareformă' la 'franciscanism', 'franciscanismul' la 'alexandrinism', 'alexandrinismul' la 'orient'. Și 'orientul' la 'preistorie'. » ? Jean Rousset însuși a resimțit valențele barocului ca factor de echilibru din moment ce țirziu, în 1976, îl tratează astfel în cartea sa intitulată L'Intérieur et l'Extérieur. Între timp însă cercetătorul își definise un profil distinct și original, atît în contextul culturii elvețiene, al atmosferei genezeze, cît și al celei francofone în general. El n-a rămas pur și simplu teoreticianul unei metodologii de lectură, situat la intersecția formelor barocului cu aria tematismului, cu implicații stilistice și structuraliste, ci a produs, în 1962, acea meditație sugestivă asupra condiției operei, a creatorului și a criticului literar numită *Forme et Signification*. Ea ne face să înțelegem o altă dimensiune fundamentală a scrierilor lui Jean Rousset. Iată cîteva cuvinte edificatoare ale acestei cărți cu privire chiar la problematica ei: « Nu există formă în artă decît trăită și lucrată de la interior. Autorul nu scrie ca să spună ceva, scrie pentru a se spune, așa cum artistul plastic pictează pentru a se întruchișa; dar, dacă este artist, el nu se spune, nu se pictează decît prin intermediul acestei compoziții care este opera ». Iată deci relația barocă interior/exterior descifrată în cel mai intim strat al artei, în miezul însuși al genezei sale. Diversitatea modalităților ei de funcționare nu exclude, ci presupune coordonate comune tuturor artelor. Prin urmare teoria wölffliniană este susceptibilă de aplicare domeniului literaturii și, prin extindere, întrega sferă a creației este citită ca o celulă unică, în care membrana conferă doar formă diferită unui nucleu central, unde creatorul de orice fel se oglindește. Această formă, acest limbaj deci, are calitatea transparenței și permeabilității deopotrivă, autorul și criticul întîlnindu-se pe drumul unuia spre exterior și al celuilalt spre interior, ogîndindu-se unul în celălalt. Totuși nici această carte despre forma și sensul operei nu ne explică pe deplin ceea ce avea să fie evoluția viitoare a lui Jean Rousset, ci un text scurt, conceput drept comunicare la Colocville de critică de la Cérisy la Salle din 1964 și tipărit doi ani mai tîrziu în volumul lucrărilor colocvului. Întîlnim acolo ideea explicită a descinderii în aria de cercetare a formelor direct din zona, aparent atît de depărtată, a interesului pentru baroc. Nu era oare barocul o artă a stilului prin excelență, nu promova el formele înainte de toate ? Merită încă să fie făcută în acest punct o scurtă oprire în vederea unei priviri laterale. A fost, iată, pronunțat cuvîntul stil și s-ar spune că el se referă doar la stilul care transformă semnificația artei în formă prin intermediul unui limbaj. Și totuși el este mai mult decît atît: este stilul unei epoci, chipul unei imaginații colective, efigia unui profil spiritual. El este stilul unei culturi. În virtutea lui formele artei comunică. Jean Rousset se află, cu asemenea idei, în sîjalul preocupărilor stilistice ale romantismului. Schiller vorbea despre naiv și sentimental ca tipuri stilistice. Nu-l numea el pe antic naiv, iar pe romantic sentimental ? Dar romantismul a fost în istoria culturii o clipă a desprinderii de trecut, un salt înainte, în necunoscutul sufletului colectiv. Barocul însă, fie și citit cu ochii de azi, reface armonia ruptă atunci. Iată deci motivația stil-

Istică a resuscitării studiilor baroce și iată cum, în contextul ei, Jean Rousset se simte dator să-și dea măsura. El face prin urmare din baroc un spațiu convergent al artei și vrea să ne comunice mesajul unic al imaginarului ei. Acest ultim concept introdus în discuție — imaginarul — are și el, la rindul lui, o sferă distinctă în aria de cercetare a secolului XX. Fenomenologic, relația dintre imaginație, — concept psihologic cunoscut — și imaginar a fost definită de Sartre în termenii raportului noesă/noemă. Așadar, traducând în limbajul comun, imaginația este o transpunere a obiectelor realității în termenii imaginilor ca fapte de conștiință, în timp ce imaginarul înseamnă reflectarea imaginilor într-un câmp obiectivat, limpezit de orice « impurități » strict psihologice. Evident, nu astfel concepe Jean Rousset imaginarul literaturii. El a păstrat doar sugestia reflectării. Elementul acvatic capătă de aceea un rol fundamental în tot ce ne spune despre literatură. Cartea sa *Narcisse romancier*, apărută în 1973, este una a reflectării primei persoane în apele romanului, o carte a devenirii imaginarului însuși. Tot astfel, ulteriora sa carte, aceea despre scena primei întâlniri în roman, *Leurs yeux se rencontrèrent*, 1981, subliniază importanța elementului acvatic, reflectant, în contactul de profunzime al personajelor romanești. Deși aparent ne spune mai puține lucruri noi, fiind o carte prin excelență analitică — paginile despre Ramuz sînt edificatoare — totuși expertiza autorului genevez are semnificația ei distinctă ca spațiu de întâlnire al tuturor figurilor structurante ale spiritului său, observate în cărțile anterioare: barocul, interiorul și exteriorul privite la limita formei, narcisismul și măștile lui. Dar mesajul cel mai subtil al acestei cărți, care se împrăștie ca un parfum nebănuit asupra întregii creații a lui Jean Rousset, pare a fi următorul: în apele eterne ale artei se reflectă mereu chipul uman. Trecutul și prezentul converg în oglinzile ei, capătă profunzimi și sensuri noi. Toate interpretările spiritului cercetător nu fac decît să afle și să scoată la suprafață măștile aceluiași chip omenesc. Cultura și arta sînt unitare și diferite în timp, așa cum unitară și diferită este figura umană. Thomas Mann avea probabil dreptate în Iosif și frații săi definind în același mod continuitatea culturii omenesti, iar Malraux meditănd, în *Antimémoires*, la salvarea umanității prin ea însăși, precum artistul prin arta sa. Se lasă bănuie mesajul cel mai profund al demersului lui Jean Rousset. Și el nu pare să fie deloc străin spiritului acestui veac în care omul caută, mai mult ca oricînd, motivațiile adînci ale continuității și armoniei sale. Iar arta este una dintre ele.

Realitățile formale ale operei

Reflexiile au drept punct de plecare, la origine, cartea mea despre *Barocul literar*; *Barocul* este un stil al stilului, o artă hiper-elaborată, care duce direct la o explicare a formelor; pe de altă parte, orice studiu al unei imaginații colective, privind o epocă întreagă, deci un număr x de texte foarte diferite, se bazează pe un decupaj arbitrar al realității; aceasta este de fapt multiformă și fără limite; anchetatorul este cel care decide asupra secțiunii de examinat, ca și a distanțării față de ea, deci a sensului care i se dă; aplicînd o grilă, care este a sa și de asemeni a timpului său, el are imediat sentimentul că modelează ca pe humă o materie maleabilă în toate sensurile, că urmează poate o fantomă sau propria sa reflectare; pe scurt, plecat pentru a descoperi, mă întrebam tocmai dacă nu aici mă inventam. De unde nevoia să mă mențin la fapte care-și impun consistența și contururile — operele singulare — și să le sesizez în ceea ce au ele mai concret și mai circumscris: evidențele lor formale, prin intermediul cărora te-ai putea îndrepta către sens. În sfîrșit, ar fi imposibil să-ți imaginezi un baroc literar la sfîrșitul secolului al XVII-lea fără să pleci de la modele plastice — Borromini, Bernini, Rubens... — și, mai întîi, nu te-ai putea sustrage influenței maestrului întru analiza formală a acelorași opere, Wölfflin. Tentația de a transmite aceste observații și metode la analiza operelor literare a fost puternică, deși categoriile wölffliniene nu erau deloc aplicabile.

În fapt, ai avantajul că te eliberezi de ele; nu-i oare înșelător să asimilezi formele literare formelor vizuale? Spațiul pictural nu este spațiul cărții, materialele nu sînt comparabile. Și totuși, dacă modelul pictural nu se ajustează perfect la condițiile creației literare, rămîne în ochii mei un instrument de îndrumare, pentru că evidențiază o relație a sensului cu forma, bineînțeles prezentă în opera scrisă, dar mai voalată. O pictură sau o operă arhitectonică dîmpotrivă, se prezintă imediat ca o organizare de planuri și de culori, de suprafețe și de volume care ne interzic să căutăm sensul în altă parte decît în această grupare de figuri și de raporturi plastice. Forma vorbește prea tare, prea dintr-odată ca să mai ceară elucidări; simțim

că ea este opera însăși, exclusiv ocupată să se desemneze și să semnifice, în limitele unui sistem autarhic, unde profunzimea nu se desparte de aparență, nici interiorul de exterior, unde o intimitate se exteriorizează și coincide în întregime cu ceea ce se vede. Să formulăm în chip optim, recurgînd la simbol: tabloul probează el însuși că nu începe, nici nu sfîrșește dincolo de prezența lui sensibilă, pe calea acestei invenții atît de simple și demonstrative: cadrul, simbol al autonomiei, al existenței specifice, al vieții sale reglată numai prin legile ei interne. Acest umil dreptunghi încă mai este o formă, și una care poartă sens; el ne închide în spațiul delimitat al operei, pe care nu ne lasă s-o părăsim sub pedeapsa de a n-o mai înțelege — pentru că a înțelege, în artă, în literatură, înseamnă a proba și a simți o prezență.

Vine fără îndoială o clipă cînd trebuie să disociezi ceea ce simți și să pui din nou distanță pentru a vorbi de operă altfel decît ne vorbește ea; nu ca să i te substitui, ci pentru ca s-o faci vizibilă, ca s-o deschizi în toate dimensiunile ei și, în primul rînd, s-o sesizezi în realitatea cea mai constantă, cea mai evidentă și totuși cea mai puțin perceptibilă pentru un ochi puțin exersat: realitatea ei formală.

Acesta este beneficiul pe care cred că-l am din referința la pictură. Sînt de acord că ea pretinde corective și atenuări. Chiar dacă trebuie să fie parcurs în toate sensurile, înainte de a se revela progresiv, tabloul ni se dăruiește într-un act instantaneu, el este simultan prezent privirii în totalitatea sa. Opera literară fiind succesivă și temporală, existența ei fiind legată de o activitate a memoriei și a inteligenței care o execută, te poți întreba dacă modelul muzical n-ar fi mai adecvat. Totuși, prima sarcină a receptorului muzical în calitate de cititor al cărții va fi să reconstituie, făcînd-o contemporană, o unitate care scapă în succesiune. Îi citez pe Boris de Schloezer, pentru că ceea ce spune despre «seria sonoră» este egal de adevărat pentru seria verbală: «Nu înțeleg această serie sonoră, altfel spus, nu aflu în ea sensul decît plecînd de la momentul cînd ajung s-o sesizez în unitatea ei, să-i efectuez sinteza; actul intelectual al sintezei odată operat, mă găsesc în fața unui sistem complex de raporturi care interpenetrează, sistem unde fiecare sunet și grup de sunete se situează în sinul unui întreg, își asumă aici o funcție precisă și dobîndește calități specifice în urma multiplelor sale relații cu toate celelalte» (*Introduction* d. J.S. Bach, 1947, p. 26).

Una din căile de analiză formală a operelor literare se află perfect definită aici: punerea în relație a corespondențelor și solidarităților interne, înlocuirea fragmentului prin grup și a grupului prin întreg, tratamentul unitar al membrilor dispersați și, în final, vizitarea simultană a unei derulări succesive, suprapunînd toate fazele seriei temporale. Îmi trebuie un exemplu, i-l voi cere lui Flaubert, care scrie că «o carte este un organism complicat», că, «de altfel, fraza cea mai simplă are o putere de înțelegere infinită» și care visează să adune desfășurarea paginilor într-o privire unică.

(Comunicare în *Les Chemins actuels de la critique*, Cérisy-la-Salle, 1966).

Pentru o lectură a formelor

Fie că știe fie că nu, fie el Mallarmé ori Racine, Supervielle ori Flaubert, orice artist poartă în sine un secret pe care creația are drept scop să i-l revele. De ce-ar crea dacă n-ar avea acest secret de pus în lumină? Dacă totul se afla deja în ideea preexistînd în operă, ce nevoie ar fi avut el de operă ca să știe mai mult? Cum ar

fi scut el înainte de a fi dat formă și organizare secretului său? Balzac îl face pe unul din personajele sale, care e pictor, să spună că un pictor trebuie totdeauna « să mediteze cu pensulele în mână », ceea ce, în contextul studiilor filosofice, valorează la fel pentru muzician, pentru scriitor. Asta echivalează cu a spune că în artă gândirea nu se separă de execuție, viziunea este trăită în formă; « în pictură, în poezie, forma se confundă cu concepția ». Delacroix, *Journal*, 13 dec. 1857). Artistul își trăiește opera, trăiește în opera sa și este neîndoiește că trăiește cu maximum de intensitate. Această uniune organică și această reciprocitate intimă sînt în așa măsură inerente oricărei creații, încît ele constituie, mi se pare, definiția operei de artă: înflorirea simultană a unei structuri și a unei gândiri, amalgamul unei forme și unei experiențe a căror geneză și creștere sînt solidare.

« Fiecărei opere forma sa »
H. de BALZAC

Atunci care sînt drepturile și obligațiile celui ce contemplă și citește critic? Dacă opera este principiul de explorare și agentul de organizare, ea va putea folosi și recompune orice fel de elemente împrumutate realității sau amintirii; o va face totdeauna în funcție de exigențele și viața sa proprie; ea este cauză înainte de a fi efect, produs sau reflectare, așa cum îi plăcea lui Valéry să-și amintească; de asemenea analiza se va referi numai la operă, în solitudinea sa incomparabilă, așa cum este ieșită din « Spațiile interioare unde artistul se abstrage pentru a crea. » (Proust, *À la recherche du temps perdu*, T.I Bibl. de la Pléiade, p. 645). Și dacă nu există operă decît prin simbioza formei cu meditația, lectura noastră se va aplica la o citire împreună, sesizînd visul prin formă.

Dar cum percepi forma? Prin ce s-o recunoști? Considerăm mai întîi drept sigur că ea nu se află acolo unde îți imaginezi c-o vezi, ea nu va fi nici în suprafață, nici în mui, în vas, ci doar în țîsnirea profunzimilor și revelarea sensibilă a operei însăși; că ea nu mai este tehnică, ci artă de a compune și că nu se confundă în mod necesar cu o căutare a formei, nici cu echilibrul vrut al părților, nici cu frumusețea elementelor. Principiu activ și neprevăzut de revelare și de apariție, ea debordează regulile și artificile; nu s-ar putea reduce nici la un plan sau la o schemă, nici la un corp de procedee și mijloace. Orice operă este formă în măsură în care este operă. Forma în acest sens este pretutindeni, chiar la poezii care își bat joc de ea sau urmăresc s-o distrugă. Există o formă a lui Montaigne și una a lui Breton, există o formă a Informului sau a voinței Iconoclaste, așa cum există una a reveriei intime sau a exploziei lirice. Și artistul care pretinde că merge dincolo de forme, o va face prin ele, dacă este artist. « Fiecărei opere forma sa », formularea lui Balzac, își capătă aici întregul sens.

Dar nu există formă sesizabilă decît acolo unde se desenează un acord sau un raport, o linie a forțelor, o figură obsedantă, o tramă a prezențelor sau ecourilor, o rețea de convergențe; voi numi « structuri » aceste constante formale, aceste legături care trădează un univers mental și pe care fiecare artist îl reinventează după nevoile sale.

Convergențe, legături, ordonări; dar a se evita reducerea întregului numai la virtuțile proporției și armoniei. Este o obișnuință veche, o obișnuință « clasică », și care supraviețuiește la un Valéry, de a defini forma ca relație a părților cu întregul.

Așa este adesea, fără îndoială, și voi recurge la acest principiu în analiza mea asupra romanului lui Proust; autorul însuși mă invită în mod expres la aceasta. Nu este totuși decât un criteriu printre altele, Balzac are dreptate: « Fiecărei opere forma sa ». Nici autorul, nici criticul nu știu dinainte ce vor găsi la capătul întreprinderii lor. Instrumentul critic nu trebuie să preexiste în analiză. Criticul va rămâne disponibil, dar totdeauna sensibil și la pîndă, pînă în clipa cînd se va ivi semnalul stilistic, faptul de structură neprevăzut și revelator. În cazul operelor studiate aici, va fi o anumită alternanță caracteristică *Prințesei de Clèves* sau, la Marivaux, o distribuție particulară a funcțiilor active și pasive, în timp ce Flaubertul *Doamnei Bovary* cere o analiză a punctului său de vedere. Căile de apropiere sînt la fel de libere și diverse, pe cît poate fi invenția scriitorului.

Nu rămîne mai puțin adevărat că, chiar dacă se manifestă într-un mod foarte variabil, tendința spre unitate, spre ceea ce Proust numește « complexitate ordonată », marchează cea mai mare parte din opere; se va ajunge adesea ca unul din faptele de compoziție demne de reținut să fie un fapt de relație internă. Opera este o totalitate și totdeauna ea cîștigă fiind probată ca atare. Lectura fecundă trebuie să fie o lectură globală, sensibilă la identități și corespondențe, la similitudini și opoziții, la reluări și variații, ca la niște noduri și răsuciri unde se concentrează și se desfășoară urzeala.

Oricum, lectura care se dezvoltă în durată va trebui, pentru a fi globală, să facă opera simultan prezentă în toate părțile sale. Delacroix observă că, dacă tabloul se oferă în întregime privirii, cu cartea nu se întîmplă același lucru; cartea, asemănătoare unui « tablou în mișcare », nu se descoperă decât prin fragmente succesive. Sarcina cititorului exigent constă în a răsturna această tendință naturală a cărții astfel încît ea să se prezinte în întregime privirii spiritului. Nu există lectură completă în afara celei care transformă cartea într-o reșea simultană de relații reciproce; atunci izbucnesc surprizele fericite și opera apare sub ochii noștri pentru că sîntem în măsură să executăm cu justețe o sonată a cuvintelor, figurilor și gândurilor.

Sonată mai mult decît tablou — deoarece cartea nu scapă naturii sale succesive; dacă e bine s-o restituim, printr-o operație a memoriei și a reluării neobosite, unui spațiu ideal care o face pretutindeni contemporană ei însăși, totuși nu se va uita că ea participă la ordinea muzicală; se dezvoltă, se derulează, curge, trăiește în progresie, se descoperă și se revelă în timp; ascultă de ritmuri, mișcări, cadențe; se obligă unor legi care sînt cele ale prezentării succesive. De asemenea se va ține deseori seama în roman, dar la fel în teatru, de relațiile de anterioritate sau de posterioritate ale unei figuri sau situații cu toate cele care o înconjură, a momentelor de apariție sau dispariție ale unui motiv, de întindere sau acumulare a datelor, de pregătirile care anunță și de întoarcerile care evocă, de utilizările posibile ale memoriilor sau de așteptarea cititorului și, bineînțeles, de efectele de viteză, de tempo. Balzac ne invită să-i citim romanele în acest spirit atunci cînd atrage atenția asupra diferențelor de mișcare ce opun precipitarea *Scenelor din viața pariziană* încetinirii *Scenelor din viața de provincie*. Esențialul vizlunii sale despre Paris și provincie ține de aceste două ritmuri.

Spațiu și timp, iată cele două claviaturi pe care se construiește și se citește opera literară, după o întreagă gamă de întinderi și durate variabile, ce merg de la sonet la scurta proză poetică modernă, texte « staționare » în imensul text în mișcare numit *Comedia umană*; ele vor pretinde lectorului moduri foarte diferite de participare.

(*Forme et Signification*, José Corti, 1969).

Schița unui bilanț

Valéry pretindea că e imposibil să gîndești serios cu ajutorul unor astfel de termeni precum «Clasic» sau «Romantic» și că trebuie să fi pierdut orice simț al rigorii pentru a vrea să-i definești. Spunea adevărul. În consecință, de ce să introduci alții? De ce să alături acestor nebuloase existente o nebuloasă suplimentară prin noțiunea de Baroc, care este și ea departe de a satisface spiritul de rigoare și de a răspunde unei definiții simple și de nediscutat? Fapte reale în literatură sînt operele și subiectele creatoare; categoriile nu riscă oare, cînd nu sînt nocive, să fie zadarnice?

Se poate întîmpla totuși ca într-o fază a reflexiei și cercetării să fie nevoie de criteriile teoretice pentru a ajunge la opere; aceste criterii sînt euristice, asemenea categorii sînt empirice; ele sînt aproximații apte ca momentan să pună anumite probleme critice; nu reprezintă sfîrșitul, ci începutul unei cercetări. Putem avea nevoie de cadre organizatorice sau de scheme istorice pentru a fixa și ordona realitatea de sesizat; dar aceste cadre și scheme nu se confundă, n-ar trebui să se confunde cu această realitate; ele nu sînt operele, nici oamenii, sînt doar lentilele, instrumentele de investigare. Dar o nouă categorie, în măsura în care este o nouă viziune, ne împrumută o nouă privire. Ea face să răsară opere pe care altădată nu le vedeam, care treceau necunoscute ori disprețuite prin ochiurile năvodului; ea are puterea de a le conferi existență. Bineînțeles, trebuie să fim conștienți că e vorba despre o grilă construită de noi, cititori ai secolului XX, nu de artiștii sau criticii secolului al XVII-lea. Se va evita identificarea grilei și artiștilor, a schemei interpretative și operelor supuse interpretării.

Acesta a fost rolul folositor jucat de un sfert de secol în Franța, de ceva mai multă vreme în străinătate, de către noțiunea Barocului. Ea a provocat sau favorizat descoperirea și reevaluarea unei întregi literaturi a secolului al XVII-lea. A înviat morți și a dezgropat mumii. A incitat în același timp la o nouă lectură a operelor de demult cunoscute. O lume dispărută și ieșită din ape, cu care oamenii celui de-al XX-lea veac și-au simțit, pe nedrept sau pe drept, tot felul de afinități.

În această funcție experimentală, în această calitate de instrument critic de explorare și sondaj, ideea Barocului și-a probat, cred, fecunditatea în istoria literară europeană și franceză. În ciuda confuziilor și deșeurilor, bilanțul pare pozitiv. Esențialul, pentru o bună metodă, este de a-i conserva noțiunii caracterul de ipoteză de lucru: un instrument pentru a interoga realitatea. La urma urmei, n-are nici o importanță că s-ar modifica o terminologie și redistribui numele scriitorilor și epocilor. Nu se avansează mult în cunoașterea faptului literar atîta vreme cît te mărginești să joci jocul etichetelor, să pui marca barocă pe cutare operă sau cutare autor. Nu trebuie să ne întrebăm dacă această operă este sau nu barocă, trebuie să vedem cum reacționează ea la criteriile nou definite și dacă aceste criterii ne-o fac mai coerentă și mai adevărată.

..... /
Punctelor de vedere negative, formulate în numele unui ordin sau unui gust oarbe la ordinea barocă, li se adaugă adesea definițiile prea generale, care cuprind mai mult decît ceea ce definesc și nu observă în baroc caracterul singular: cele care vorbesc fără a specifica despre irațional, imaginație, tensiune, contradicție etc.; dacă aceste trăsături se pot potrivi Barocului, ele se potrivesc la fel de bine cu ceea ce nu este Baroc.

Vol ajunge acum, grație lor, la definițiile pozitive, mai întîi la cele pe care le-au propus istoricii artei: înțelegerea a realului în devenire ca sistem de aparențe plutoare (Wölfflin), uture a funcțiilor și mobilității spațiului (Focillon); B. Zevi vorbește despre eliberarea spațială și interpenetrarea elementelor, A. Chastel notează că

formele se dilată și se multiplică, P. Francastel insistă asupra « formelor abundente » și « largii desfășurări a mișcării », E. Kaufmann asupra « împletirilor curbe », unității și înlănțuirii elementelor. Alții subliniază gustul punerii în scenă și *trompe l'oeil*-ului; « stilul de paradă », scrie de exemplu Battisti; R. Witkower analizează, în ale sale de neocolit lucrări asupra barocului roman, interferențele formelor convexe și concave și coerența dinamică a ansamblelor arhitecturale; în același spirit, P. Charpentrat pune în valoare fuziunea tuturor elementelor constitutive ale unui spațiu transpus omogen. Yves Bonnefoy, care îl situează cu totul separat pe asceticul, « gnosticul » Borromini, vede în « compoziția multiplă, deschisă, eliptică și chiar alunecătoare » a lui Bernini și P. de Cortone adevăratul spirit al Barocului, încarnarea invizibilului în « reflexul lumii sensibile ».

Rezumînd și condensînd la maximum, aș spune într-o formulă prea schematică: întrepătrunderea formelor în sînul ansamblelor dinamic unificate și animate de o mișcare de dilatare, efectul produs asupra spectatorului combinînd instabilitatea echilibrelor cu iluzia teatrală.

/ /

Criteriile formale, o morfologie constatată cum se cuvine, și adesea analizată, trebuie să trimită la o structură a imaginației, la o intuiție a lumii pe care să ai dreptul să le presupui comune artiștilor și scriitorilor, și care ar putea, la rîndul lor, să trimită la forme literare. Înțelegînd această sensibilitate, această experiență a imaginarului, exegeții unei literaturi și unei culturi baroce i s-au alăturat pînă în prezent, cel mai adesea.

(*L'Intérieur et l'Extérieur*, José Corti, 1976)

Selecție și traducere de ECATERINA ȚARĂLUNGĂ

JEAN STAROBINSKY și mobilitatea privirii critice

Într-un pasaj concludiv din Vălul Poppee — eseul care inaugurează L'œil vivant, cartea lui Jean Starobinski din 1961 — criticul genevez vorbea deja despre idealul unei « critici complete », văzută ca rezultat al liberei mișcări a privirii cititoare între « intimitatea » operei și « totalitatea » ei contextuală; o privire « care știe să ceară rînd pe rînd supra-înălțarea (le surplomb) și intimitatea, știind dinainte că adevărul nu se află nici într-o tentativă, nici în cealaltă, ci în mișcarea ce duce neobosit de la una la alta ». Cum se poate lesne remarca, programul criticului se anunță, încă de la primele abordări ale statutului interpretării, ca foarte cuprinzător. Tradiționala punere în raport a operei cu mediul său genetic sau de reverberație își caută modalitatea de conciliere cu demersurile « noi critici » interesată în primul rînd de realitatea intrinsecă a textului, așa-numita « critică immanentă » promite a fi completată prin efortul situării creației în peisajul socio-literar. Fiecare dintre aceste deschideri ale « ochiului viu » va comporta, în perspectiva lui Jean Starobinski o adevărată repunere în discuție, generatoare de multiple nuanțări și angajînd, de fapt, nu numai un discurs asupra metodei, ci și o critică a ei. Exigența fundamentală fiind aceea a mobilității privirii, spațiul lecturii se va defini din primul moment ca extrem de larg, neexcluzînd însă rigorea metodologică.

Metafora « ochiului viu » sugerează întîi de toate o temă, dominantă în scrisul profesorului de la Geneva — și ea va fi urmărită, chiar în volumul amintit, la scriitorii precum Corneille, Racine, Jean-Jacques Rousseau sau Stendhal, prelungindu-se apoi de-a lungul întregii sale activități, în meditația mereu reluată asupra raportului dintre aparență și esență, dintre mască și realitatea ascunsă a eului. Eseul despre Montesquieu (Montesquieu par lui même, 1953) o prefigurase deja, iar ampla lucrare consacrată lui Rousseau în 1957, Jean-Jacques Rousseau, Transparența și obstacolul, o dezvoltă spectaculos, făcînd din ea nucleul în jurul căruia se coagulează o întreagă viziune asupra lumii. La rîndul său, Portretul artistului ca saltimbanc (1970) descifrează în jocul tragicomic al măștilor situații definitorii pentru condiția artistului modern; și tema persistă pînă în studiile mai recente.

În drumul său către intimitatea operei, criticul a avut de la început călăuze sigure. Venind dinspre știință (medicină) către literatură, el s-a simțit atras, după propria mărturisire, de o problemă aparținînd teoriei generale a cunoașterii (și, în acest sens, citează în primul rînd numele lui Merleau-Ponty) și de o anume (« viziune a organicității ») (în filosofie și biologie). Asistent, timp de cîțiva ani, al lui Marcel Raymond, la Universitatea din Geneva, el a avut în față exemplul unui critic care acorda, cum se știe, o particulară atenție « simpatiei pătrunzătoare », « trăirilor diltheyene, ca treaptă necesară a unei adevărate înțelegeri a creației. Prezența, în același mediu, a lui Albert Béguin, cu accentul său atît de apăsător asupra experienței existențiale încarnate în operă și cu definirea a înseși lecturii critice sub semnul participării afective, n-a rămas fără ecou în conștiința sa. Întîlnirea cu Georges Poulet, teoreticianul și practicantul « identificării », ce-și recunoștea el însuși punctul de plecare în Marcel Raymond, a putut constitui de asemenea un reper important.

Pentru autorul Ochiului viu, cheștiunea identificării critice se va pune însă în termeni sensibil schimbăți. Mai exact, ceea ce Jean Starobinski numește «participarea pasionată la experiența sensibilă și intelectuală care se desfășoară prin operă», fără a fi refuzată, e considerată doar ca un moment al necesarei apropieri de text. Revenind asupra acestei probleme, atunci când încearcă să definească natura relației, a traiectului critic (v. Relația critică, 1973), el va spune chiar că actul interpretării nici nu poate fi imaginat în afara acelei «simpatii spontane» sau «dependențe iubitoare» ce marchează întiul nivel al înaintării spre înțelesurile operei. Dar, încă în Vălul Poppei, criticul ține să se delimiteze de postulatul unei identificări totale, semnăind riscul pasiției și al parafrizei: «trebuie să trădezi idealul identificării pentru a dobîndi puterea de a vorbi despre această experiență și de-a o descrie». El introduce acum o noțiune a cărei însemnătate nu va înceta s-o sublinieze de atunci încôace: aceea a distanțării, sau a «reflecției libere». Aceasta e pusă deocamdată în legătură mai ales cu cea de a doua mare deschidere a privirii — către totalitatea «împrejurimilor» operei («mobilurile înconștiente» ale autorului, «rețelele complexe care unesc un destin și o operă cu mediul lor istoric și social»).

Înainte de a se orienta spre o asemenea totalitate, lectura critică nu poate face abstracție de o alta, care ținește, printr-un «studiu obiectiv» al realității textuale, la conturarea unei imagini a operei ca «lume condusă de legitatea ei proprie». Este ceea ce ar constitui obiectul unei «critici imanente», fenomenologice, atentă la organizm și modul său specific de funcționare; un moment, adică, al traiectului critic, care s-ar exprima ca justificare, argumentare a etapei pur intuitive: «a uni strîns sensul de substratul lui verbal, seducția de baza ei formală» (Relația critică). Departe de a fi un simplu «loc de trecere» pentru gândirea autorului interpretat (cum o definește Georges Poulet), conștiința critică îi apare lui Jean Starobinski ca un spațiu dinamic, în interiorul căruia se constituie traiectul apropierii progresive de operă, de la inițiala intuiție globală, spre structurile formale care o susțin. Dintre componenții grupării genezeze, Jean Rousset este fără îndoială criticul care, alături de Jean Starobinski, se arată cel mai preocupat de realizarea unei «lecturi complete», «globale», fundamentată pe descoperirea unor «parcursuri formale și spirituale, trasee privilegiate, țesături de motive sau teme», vizînd reliefaarea «focarului din care iradiază toate structurile și toate semnificațiile» (v. Forme et signification, 1962). Interesul lui Jean Starobinski față de surprinderea operei ca întreg analizabil la modul obiectiv («compoziție, stil, imagini, valori semantice», «sistemul complex al raporturilor interne», «interdependența efectelor și a structurilor» la diverse nivele ale textului) nu e străîn nici de demersul criticii stilistice a lui Leo Spitzer. În studiul pe care i-l dedică în Relația critică (Leo Spitzer și lectura stilistică), el îl situează în tradiția germană a teoreticienilor «cercului hermeneutic» (de la Schleiermacher și Dilthey, la Heidegger și Gadamer), preocupată de definirea înțelegerii tocmai ca mișcare relațională de la parte la tot și de la tot la parte. Dezvoltînd această problemă în sensul propriei sale aspirații spre o «critică totală», Jean Starobinski vorbește despre «o succesiune de cercuri provizorii», despre «mișcarea... unui cerc de cercuri», marcînd trepte diferite ale punerii în relație, în funcție de ceea ce, în interiorul operei sau în afara ei, e considerat ca fragment sau totalitate. Mobilitatea privirii, la care el ține atît de mult, este asigurată încă din acest moment al analizei intrinseci a operei, interpretarea constituindu-se ca un permanent du-te vino între structurile sale formale și de semnificație. Nu e vorba însă nicîdecum de afirmarea unei libertăți anarhice: perspectiva asupra «organismului» operei este ea însăși ordonată prin intermediul unui limbaj descriptiv-analitic riguros. Deplina stăpînire a instrumentelor de cercetare (criticul vorbește la un moment dat chiar de o «asceză impersonală

a cunoașterii obiective și a tehnicilor științifice») e menită să evite arbitrarul parafrazei, excesul subiectivist, — «dezvoltarea unei fantasme a interpretului».

În acest sens, reluarea sintetică a doctrinei critice starobinskiene într-un eseu recent precum *Literatura* — textul și interpretul reactualizează și completează ideile avansate în *Relația critică*. «Întoarcerea la text», respectarea datelor sale obiective constituie principiu esențial — și el are rostul de a înlătura în același timp pericolul transformării operei într-un simplu pretext, supus «manipulărilor arbitrare ale cititorului abuziv», și cel al unei «identificări» excesive, care ar eșua în pasișă și tautologie. De aici, fermitatea cu care criticul atrage atenția asupra necesității de a asigura «cel mai înalt grad de independență reciprocă dintre obiect și mijloace». Tot el e însă acela care vorbește despre o dublă aptitudine a criticii, constând în «îndeminarea instrumentală și însuflețirea finalizată»: rigoarea e departe totuși de a interzice căldura participării, ea nu se transformă în rigiditate pedantă, generatoare de stereotipii. În fond, și pentru Jean Starobinski, critica este «creatoare»; ea se înfățișează astfel ca discurs coerent sau «valid» (cum îl numea Barthes), purtând «pecetea unei persoane», făcându-se ecoul unei sensibilități particulare: «Opera critică se constituie conform necesității sale proprii, docilă față de obiectul ei, însă independentă prin ținuta sa». Ea angajează plenar o privire actuală, a unui subiect cititor determinat. Acea privire «suprainălțată», aplecată peste text («le regard surplombant»), despre care se vorbește încă în *Vălu Poppee*, apoi în *Relația critică*, aparține cuiva anume, unei conștiințe și sensibilități ce acum, interogând opera în funcție de propriile sale interese, în relație cu mișcarea istoriei; ea ar defini o a doua treaptă a «reflecției distante» — determinată de «prezentul diferit al lecturii».

Lectura globală a textului ca structură deplin încheiată, cvasi-suficientă sieși, e substanțial îmbogățită prin deschiderea spre exterior: dimensiunea existențială, istorică, e reintrodusă astfel în circuitul cunoașterii. Este de observat însă, și la acest nivel, suplețea modului de abordare: deși e de acord că se poate descifra uneori în operă «rezumatul simbolic al legii colective a momentului», un fel de «stil al epocii», criticul manifestă serioase rezerve față de un «structuralism radical», operant — spune el — doar în spațiul unor «culturi stabile»; cel puțin în egală măsură îl interesează «relația diferențială și polemică (a operei) cu literatura anterioară sau cu societatea înconjurătoare». Elemente ale unei sociologii a textului literar sînt înglobate astfel viziunii sale, evitîndu-se eroarea unui determinism mecanic și păstrîndu-se mereu vie «atenția la unic», grija față de individualitatea operei. Aceeași atitudine ponderată o manifestă criticul și în considerarea relațiilor posibile dintre operă și autor, profitînd, bunăoară, de instrumentele puse la dispoziție de psihanaliză, însă refuzînd să facă din ea o «unealtă universală». Tot ceea ce critica mai nouă așează sub eticheta intertextualității are, pe de altă parte, locul cuvenit în spațiul programului său.

Parcursul acestui program critic pune astfel în lumină, în primul rînd, o impresionantă voință de sinteză. Aproape nimic din ceea ce stadiul actual de evoluție a științelor umaniste oferă la dispoziția cercetătorului literar ca achiziție fertilă nu rămîne fără ecou în conștiința criticului. Marea mobilitate a privirii asigură scrisului său un statut profund interogativ, împlinînd fără prejudecăți arsenalul metodologic constituit sau în curs de constituire, Jean Starobinski manifestă și pe acest teren o receptivitate deosebită, supravegheată de o reflecție constantă asupra posibilităților oferite de instrumentarul critic contemporan în deschiderea a cît mai multe căi de acces către realitatea plurivalentă a operelor. Străin de exclusivismul metodologic și de partizanatul încurajat de o modă sau alta, el urmărește atingerea unei poziții de echilibru, destul de rară în peisajul european al cercetării literare actuale pentru a fi apreciată cum se cuvine.

Jean-Jacques Rousseau și pericolul reflecției

Vertigiu al dedublării și nevoie de unitate

De fapt, teoria ogîndirii este, la Rousseau, un focar de conflicte: el ne oferă toate dovezile în acest sens, chiar și atunci cînd se mîrginește la mărturisiri împlicite. Apariția reflecției printre oameni nu este numai obiectul unei duble inter-pretări (progres și cădere), ea e dublă și prin cauzele care o produc. Căci ea rezultă din concursul unei dispoziții *interne* și al unui obstacol *exterior*: perfectibilitatea umană nu s-ar dezvălui fără «împrejurările» dificile care o provoacă și o obligă să se manifeste. E un fel de a lăsa să se înțeleagă că interioritatea umană nu se constituie și nu începe să devină conștientă de sine decît în contact cu rezistența lumii exterioare.

Aceasta nu e totul: reflecția nu e doar dublă prin originea sa, ea e astfel și prin efectele sale. «Principiul activ», ea unifică lumea exterioară făcînd să intervină în ea o rețea de raporturi și de relații; ea realizează unitatea obiectelor pornind de la dispersarea și risipirea senzației pure; dar ea introduce de asemenea în noi conștiința diferenței, sfîrșimă o alianță de simpatie care, mai înainte, îl unea pe om în lumea obiectivă, ea condamnă conștiința la nefericirea separației.

În domeniul gîndirii, ea este ceea ce ne deschide calea spre ființă (ea conferă «un înțeles acestui cuvînt este»¹); în ordinea morală, dimpotrivă, ea dă naștere preocupării de a părea, inspiră ultiarea ființei noastre adevărate. Reflecția nu este mai puțin ambiguă în ceea ce privește libertatea umană. A reflecta înseamnă a compara, a judeca, a da dovadă de spontaneitate și de libertate. Dar judecățile noastre pot fi false; libertatea noastră ne face să riscăm, să greșim. Și mai rău, comparîndu-ne cu ceilalți, devenim pradă amorului-propriu: «Omul sociabil, mereu în afara lui, nu știe să trăiască decît în funcție de părerea altora și numai din judecata lor își extrage sentimentul propriei existențe»². El intră astfel într-o situație de dependență și de servitute, se subjugă. Iată-ne, prin reflecție, în același timp liberi și sclavi.

Ultima ambiguitate rezidă în însăși atitudinea lui Rousseau față de reflecție. În momentele de anxietate în care face totul pentru a se dezvinovăți, el rostește anatema împotriva ei; ea e răspunzătoare de toate « patimile dușmănoase » și de perversiunea universală: ea este cea care șterge în om bunătatea criginară. Opunându-se atunci reflecției, el își afirmă propria unitate, nevinovăția, puritatea. Cu toate că în ochii noștri activitatea reflexivă persistă în acele momente și se exacerbează în mintea lui Rousseau, el îi opune o negație magică și, pentru a se liniști, pronunță (indeosebi în *Dialoguri*) un fel de litanie de exorcizare: natura lui adevărată este spontaneitatea necugetată, reflecția îi este cu totul străină; dacă s-a aventurat în ea, aceasta s-a întâmplat doar prin accident, împotriva voinței sale, sub influența unor prieteni răuvoitori... Cîteodată, pare chiar a ghici că e hăituit de propria sa reflecție și nu de iezuiți, administrație, « acești domni », mulțimea anonimă. Însă acest adevăr întrevăzut este deîndată respins. (Nu are el oare adevărați dușmani? Nu este el într-adevăr supravegheat? ³ Fără îndoială. Iar aceasta e de ajuns pentru a imputa totul ostilității exterioare). Complotul care îl înconjoară e pretextul de care are nevoie pentru a proiecta în afară o parte din sine pe care o dezavuează. Căci a admite în sine o activitate reflexivă înseamnă a accepta o amenințare de cîmpire și îmbrucățire. Însă riscul fragmentării pare să-i inspire lui Rousseau o neliniște intensă: el conjură această angoasă făcînd-o să depindă de o facultate nelegitimă — reflecția — pe care se va strădui s-o expulzeze din imaginea pe care și-a făcut-o despre sine însuși. Datorită acestui mecanizm de apărare, el își regăsește temporar liniștea și securitatea. Procedînd astfel, el nu pare a-și de seama că săvîrșește el însuși mutilarea de care se teme. Eliminînd din ea reflecția (această forță activă, agresivă, « masculină »), el suprimă tensiunea angoasantă a dedublării interne și regăsește prețioasa convingere a unității personale (dispoziție pasivă, inocentă, « feminină »). Dar Rousseau încarcă în felul acesta lumea din afară cu toată agresivitatea neasumată lăuntric. Cantitatea de angoasă nu s-a micșorat: ea a devenit doar mai tolerabilă datorită faptului că presupusa ei sursă se află acum în afară.

Cu totul dimpotrivă, în momentele cînd constricția anxioasă se relaxează, cînd gîndirea lui Rousseau e mai puțin captivă, el afirmă că singura speranță de a depăși ambiguitățile reflecției rezidă în reflecția însăși; el proclamă nu numai imposibilitatea de a « retrograda », ci și necesitatea unui efort suplimentar al rațiunii: omul trebuie să caute « în arta perfecționată reparația relelor pe care arta începătoare le-a făcut naturii »⁴. Astfel se schitează o filosofie a istoriei în trei epoci: omenirea, după ce și-a pierdut prin reflecție plenitudinea de care se bucura în starea de natură, regăsește o mai înaltă unitate, cucerită printre conflicte de o lentă activitate de legislație și de educație. Stricăciunile rațiunii nu pot fi vindecate, decît punînd în mișcare toate resursele rațiunii. Nu regresînd spre viața necugetată, ci trăgînd toate consecințele proprii sale perfectibilități, își va depăși omul ruptura lăuntrică, inegalitățile sale sociale aservirea față de opinie.

Dubla atitudine a lui Rousseau față de reflecție cere o remarcă mai generală. Dacă există la el o « bipolaritate », ea nu constă numai într-o trecere de la „pentru” la „contra”, într-o oscilație între doi termeni antitetici: ea rezidă îndeosebi în faptul că Rousseau, în fața unel aceluiași probleme, recurge rînd pe rînd la o retorică a antitezei, sau la o dialectică a depășirii. Cîteodată totul se încheagă într-un sistem de opoziție fără leșire, de tip manicheist. Altădată conflictele își găsesc rezolvarea pe un plan superior. Acolo, efortul se crispează în lupta contra Răului absolut. Aici, o supli progresie se inventează, se schitează o reconciliere... Nu e greu de recunoscut rolul pe care-l joacă afectivitatea lui Jean-Jacques. Logica antitezei corespunde tendințelor sale de opoziție și de agresiune. Logica depășirii corespunde elanurilor sale de imaginație lubitoare, lacomă să parcurgă toate drumurile deschise

și să înglobeze totul. Dar explicația psihologică nu e suficientă. Nu trebuie niciodată pierdut din vedere conținutul social al operei lui Rousseau. Însă, în ezitarea pe care o trădează între conflictul antitetic și demersul sintetic, cum să nu vedem expresia situației prerevoluționare a societății franceze? Negația revoluționară, pasiunea iacobină își va găsi cel mai bun arsenal ideologic în retorica antitetică a lui Rousseau. Dar critica unei ordini sociale considerate ca absolut rea i se adaugă o eschatologie utopică, ce justifică speranța, ce dă un sens actelor novatoare prielnice, de asemenea așteptării, amenajărilor provizorii și poate și anumitor compromisuri (când noua ordine burgheză se va stabili).

Să constatăm că, pînă și în domeniul cunoașterii de sine, în care reflecția ar fi trebuit să primească drept de control, aceasta rămîne suspectă: atunci cînd se străduiește să stabilească deplina sinceritate a întreprinderii *Confesiunilor* sale, Rousseau pare îndeeșel să vrea să ne convingă că a știut să ajungă la adevăr fără a se expune pericolului reflecției. Îl vedem căutînd un refugiu dincoace sau dincolo de domeniul gîndirii reflexive: cînd pretinde că se separă complet de propria sa viață, împingînd dedublarea reflexivă pînă la punctul în care imaginea reflectată ar deveni, pentru conștiința reflectantă, o figură obiectivă menținută la distanță, și care va fi privită de acum înainte din afară; cînd ne asigură că este incapabil să părăsească unitatea de nedespărțit a sentimentului nereflectat.

« Aici este vorba de portretul meu, și nu de o carte. Voi lucra, ca să spun așa, în camera obscură; nu e nevoie aici de vreo altă artă decît de a urma cu exactitate trăsăturile pe care le văd marcate »⁶. Pe vremea lui Rousseau, camera obscura, care pune arta portretului la îndemîna tuturor, era un aparat foarte complicat. Cablonele de curiozități posedau astfel de modele perfecționate și împovărate: erau adevărate camere în care pictorul se închidea pentru a aduna și copia, pe o sticlă ușor neșlefuită, imaginea modelului, proiectată de o serie de lentile și de oglinzi. Mîna rufusă urma aproape pasiv profilul și umbrele. Va veni Daguerre, care va sensibiliza placa cu săruri de argint, iar camera își va fi completat definitiv automatismul: imaginile se vor fixa singure. Acesta e adevărul pe care Rousseau crede sigur că-l va atinge vorbind despre sine. Va fi, în fața propriilor sale imagini, tot atît de neutru, tot atît de mecanic fidel.

După ce abia și-l a formulat proiectul de copie minuțioasă și facilă, Rousseau se aruncă la extrema opusă. În loc să mizeze pe obiectivitatea perfectă, el se încrede acum unei subiectivități nu mai puțin perfecte: să-l invadeze emoția, în chip impresionabil și dezordonat. Această spontaneitate fără control va fi adevărul însuși, manifestat în stare născîndă: « Lăsîndu-mă în același timp în vola amintirii impresiilor primite și a sentimentului prezent, voi zăgăvi îndoita starea sufletului meu, cunoașterea în momentul în care evenimentul mi s-a întîmplat și în momentul în care l-am descris ».⁶

Docil față de evidența subiectivă, după cum fusese docil față de autoritatea imaginii sale obiectivate, Rousseau se mărginește să primească o emoție care îl copleșește. Adevărul nu-l va cere vreun efort: se va lăsa prins de el, i se va preda fără rezistență, ca și cum sinceritatea și-ar găsi garanția în pasivitatea și abandonul complete. Să nu ne temem de distorsiunea limbajului și a stilului. Sub pana lui Jean-Jacques, povestirea vieții sale va fi o perfectă și involuntară prezență, în care fiecare cuvînt, pătruns de ivirea spontană a sentimentului, va lăsa să treacă certitudinea absolută: « Stilul meu inegal și firesc, cînd rapid, cînd difuz, cînd înțelept cînd nebun, cînd grav, cînd vesel, va face parte el însuși din povestea mea »⁷. Nou automatism, care nu mai este cel al copiei în camera obscură, ci acela care înregistrează finele variații ale sufletului pe măsură ce se produc. Voi aplica sufletului meu barometrul⁸. Un instrument foarte sensibil va transcrie în mod autentic cele mai mici

fluctuații. Toate mișcările fiind comunicate, expresia nu e decât traseul pasiv ce se depune pe pagină, fără alterare posibilă, după starea lăuntrică.

Rousseau nu e primul care recurge la metafora camerei obscure. Descartes compară «concașitățile interne» ale creierului, netede și strălucitoare, cu o oglindă în care obiectele exterioare își proiectează imaginile prin intermediul nervilor optici: reflectându-se, razele converg spre glanda pineală pentru a forma aici o figură simplă⁹. Locke declară, la rîndul său, că «înțelegerea se aseamănă destul de bine cu un cabinet în întregime întunecos, care n-ar avea decât cîteva mici deschideri pentru a lăsa să pătrundă pe din afară imaginile exterioare și vizibile sau, ca să spunem așa, ideile lucrurilor»¹⁰. La Descartes și la Locke, metafora camerei obscure privește doar perceperea lumii sensibile. Rousseau, printr-o modificare aparte, face din ea imaginea alegorică a picturii de sine pe care o va întreprinde în *Confesiuni*. Între eul-model și eul-pictor, distanța va fi la fel de tranșantă ca și cea care separă conștiința și obiectele exterioare. Nu acest interval ontologic va fi oare tocmai acela pe care Rousseau va încerca să-l facă plauzibil atunci cînd se va institui ca «judecător al lui Jean-Jacques»? În *Dialoguri*, el va mima perfectă dedublare, care opune eul imaginii sale ca două persoane străine: *Trebuia neapărat să spun cu ce ochi, dacă aș fi alctineva, aș vedea un om așa cum sînt eu*¹¹. Grație acestei radicale separații, privirea — speră el — va fi liberă, judecata imparțială, descrierea deosebit de interesată.

Pentru Rousseau, cunoașterea de sine face așadar apel la două atitudini extreme și opuse: fie că eul își devine sieși străin, pentru a se percepe în calitate de spectator, ca pe un obiect exterior; fie că, dimpotrivă, caută să se cunoască prin sentiment, fără a se părăsi, datorită unei intuiții imediate, care previne orice divizare a conștiinței. Nu există mijloc posibil, pare-se, între unitatea completă și sciziunea încheiată. Aceasta e datoria pe care și-a prescris-o: ne-o spune cu voce tare, și nu putem, de acum înainte, să-l refuzăm încrederea. Cum să conștii sinceritatea celui care se pune în situația de a-și suporta adevărul?

Atîta doar că el promite mai mult decât poate oferi. Dedublarea perfectă sau deplina adeziune față de sine sînt stări limită spre care conștiința se orientează cu încăpăținare, dar pe care nu le atinge niciodată. Filosofii, și mai ales J.-P. Sartre¹², sînt de acord că această căutare e sortită eșecului; ei merg pînă la a crede că ea nu e niciodată întreprinsă decât cu nelămurita intenție de a ajunge la eșec. Această chietudine, această plenitudine, această securitate sînt de dorit pentru noi pentru că condiția firească a conștiinței de sine este exact inversul: nesiguranță, fugă, prezență și distanță imperfecte. Reflecția, pe de o parte, ne smulge spontaneității oarbe a instinctului; dar, pe de altă parte, cum reflecția rămîne veșnic neîncheiată, nu ajungem niciodată la clarvizunea în care imaginea despre noi înșine ar apărea cu precizia unui obiect.

În reflecție, unitatea primitivă a conștiinței se fisurează: ființa care se raportează la sine însăși în mod reflexiv pierde întreaga stăpînire de sine, care este privilegiul actelor obscure ale sentimentului. A te vedea la modul reflexiv înseamnă a întîlni o fantomă, în același timp apropiată și niciodată întîlnită. Înseamnă deci a risipi o prețioasă prezență: te retragi în neant pentru a-ți reprezenta propria existență. Devii astfel sclavul unei aparențe, pe care ai făcut-o să se ivească pe o scenă imaginară, ca să apară în fața propriilor tăi ochi. Pornind de aici, toate pericolele morale ale minciunii ne pîndesc: vanitate, amor-propriu etc. Aceasta este teoria. Se înțelege, de aceea, de ce Rousseau a fost ispitit uneori să termine cu reflecția și să nege însăși posibilitatea oricărei vederi interioare. Iată-l decretînd: *Noi nu vedem nici sufletul celui alt, pentru că se ascunde, nici pe al nostru, pentru că nu avem o oglindă*

*Intellectuală. Sintem în toate privințele orbi, dar orbi-născuți*¹³. Nu posedăm nici vederea, nici oglinda în care efigia noastră să se poată reflecta. Sintem condamnați la întuneric.

Vrea să spună aceasta că vom fi lipsiți de orice cunăștere de sine? Cîtuși de puțin. Dacă în întuneric actul privirii e imposibil, ne rămîne evidența sentimentului. Lui Rousseau nu-i e greu să spună: «Îmi simt inima»¹⁴. Noi nu ne vedem sufletul, însă întunericul nostru e sensibil și ne cferă niște evidențe mai limpezi decît cele ale privirii.

Vom afla și mai multe cu privire la statutul reflecției, dacă urmărim ancheta despre rolul jucat la Rousseau de tema *oglinzii* pe care tocmai am văzut-o reapărînd. Nu trebuie să analizăm numai împrejurările în care intervine oglinda, ci și pe acelea în care, atunci cînd totul pare a o chema, ea se sustrage și lipsește în mod ciudat. Putem surprinde pe viu neliniștea reflecției, văzînd cum Rousseau evită să se întâlnească în oglindă și suprafețe reflectante.

Întîlnirea cu Doamna Basile este singurul episod în care oglinda intervine în mod manifest. Remarcasem că Jean-Jacques nu-și căuta cîtuși de puțin în ea propria imagine. Așezată acolo printr-o fatală și fericită întîmplare, oglinda îi îngăduia lui Jean-Jacques să se arate, rămînînd în același timp ascuns. Se poate vedea, în acest eveniment accidental, un foarte curios simbol.

Felul în care Jean-Jacques o abordează pe Doamna Basile — ascunzîndu-se și lăsîndu-se totodată trădat de o răsfrîngere oblică — reapare într-un foarte mare număr de împrejurări și se regăsește la însăși originea vocației estetice. Rousseau e timid; prea aproape de ceilalți, în amănitoarea vorbărie a saloanelor, el se crede prost și, încurcat, îi e rușine de sine însuși. Cu toate acestea, el are sentimentul valorii sale. Cum s-o facă recunoscută? «Hotărîrea pe care am luat-o de a scrie și de a mă ascunde este exact cea care-mi convenea»¹⁴. Aceasta echivalează cu faptul de a se oferi publicului într-o răsfrîngere, într-o imagine oblică, precum în oglinda Doamnei Basile, însă creînd de acum înainte răsfrîngerea, consultîndu-și inima pentru a construi această imagine. Va fi cunoscut, va fi admirat, fără a trebui să se expună în persoană; opera sa îl va disimula, impunîndu-i în același timp numele publicului. Începînd cu primul *Discurs*, scrierile lui Rousseau sînt înfățișarea unui suflet ce vrea să fie iubit pentru meritele sale personale. Ele sînt un dublu al existenței individuale. Ele îl obligă pe cititorul lor să închipule un Jean-Jacques Rousseau virtuos, eroic, atașat celor mai nobile principii: un suflet mare, care suferă în fața corupției și nedreptății. Tocmai aceasta vrea să fie el. El se creează pe sine prin imaginea pe care lumea întreagă este invitată să și-o facă despre el; omul ascuns va putea să-și însușească gloria și aplauzele care, de fapt, se adresează răsfrîngerii sale publice. Ca să existe, această răsfrîngere are nevoie de a avea drept complice conștiința fascinată a cititorilor. Nou recurs la imaginar: totul se petrece la fel ca la Doamna Basile, dar ceea ce îndeplinește de acum înainte funcția de oglindă oblică este opera scrisă a lui Jean-Jacques, este activitatea sa literară. Iar de acum înainte, și legile opticii devin mai puțin simple; o rază care se frînge de peretele reflector nu mai este suficientă; trebuie ca, în spatele suprafeței operel, proiecțiile imaginare ale lui Jean-Jacques și cele ale cititorilor săi să se întâlnească pentru a constitui o imagine unică. Dar dacă aceste proiecții imaginare nu coincid? Vor fi două imagini ale lui Jean-Jacques: răsfrîngerea se va dedubla. Va trebui alungată falsa imagine (cea pe care și-o fac ceilalți, înduși în eroare de cel răi) iar aceasta nu va fi ușor. Această rectificare — luptă a imaginației neînovate contra imaginației malefice — va constitui sarcina înepuizabilă a ultimilor ani ai lui Rousseau: *Confesiuni*, *Dialoguri*, *Visări*, *Bilete circulare* nu vor fi de ajuns.

Oglizile sînt primejdioase. Vechile legende reunesc uneori mitul lui Narcis cu cel al Sirenei; răsfrîngerea încetează să mai fie docilă și să se supună în mod pasiv; ea se eliberează, începe să se miște prin propria sa voință și devine o creatură supranaturală, a cărei fascinație e mortală pentru cel ce se lasă prins. « Monstrul » Jean-Jacques (a cărui inexistență vrea s-o demonstreze Rousseau, cel din *Dialoguri*, confruntîndu-l cu « adevărul » Rousseau) este o figură de acest ordin. Este o răsfrîngere a răsfrîngerii; în mod imaginar, Rousseau atribuie imaginației contemporanilor săi această proiecție deformatoare. Imaginea monstrului — ce se trasează în Jean-Jacques și a cărei origine el o transferă în privirea celorlalți — este o idee obsedantă, înzestrată cu o neostoită dorință a răului: monstrul culege ierburi veninoase și extrage din ele otrăvuri, violează fetele, e măcinat de boli rușinoase... Cît despre imaginea eroică a lui Jean-Jacques, ea cîștigă de asemenea o existență autonomă, și nu e, poate, mai puțin persecutoare: odată inventat și făcut public, el *admirabil* se înveștîmîntă cu o autoritate fără margini; el impune o comportare care-i corespunde, cîștigă virtuți extreme și, în cele din urmă, de nesușinut. Soarta dureroasă, pe care Jean-Jacques va să considera atît de nemeritată, răspunde în realitate apelului răsfrîngerii idealizate, care a luat conducerea vieții sale. Va veni un moment în care Rousseau, nemairecunoscîndu-se în această imagine, va vrea să scape de ea și să revină la « adevărata natură » a sa, mai slabă, mai senzuală, mai contradictorie. *Confesiunile*, *Dialogurile* nu sînt destinate doar să conjure imaginea monstrului: e vorba, de asemenea, de revocarea imaginii unui Jean-Jacques mai virtuos decît în realitate, model tiranic ce obligă existența să se ridice pînă la o irespirabilă perfecțiune morală. (Cinismul *Confesiunilor* are, prin urmare, un dublu scop: dezvăluindu-și toate slăbiciunile, Rousseau demonstrează că greșelile sale n-au făcut, practic, niciodată rău decît sieși, însă, în același timp, el înțelege să se elibereze de toate obligațiile de care îl înălțauia personajul eroic și virtuos al cărui rol încercase pentru o vreme să-l susțină.) Nici imaginea monstrului, nici cea a eroului nu se vor lăsa cu totul respinse; ele au prins viață în imaginar, iar această viață nu le poate fi ridicată prin decret. Cîntărea obsesiei falselor imagini devenite în mod abuziv libere, Rousseau va simți necesitatea unei constante recuceriri a unității lăuntrice, a cărei neobosită reîncepere e marcată de succesul scrierilor autobiografice. El va revendica posibilitatea de a-și șterge imaginea din oglinzile înșelătoare care sînt ochii celorlalți. « Esența mea este, oare, în privirile lor? »¹⁵ Imaginea i-a fost furată pentru a fi desfigurată: el are dreptul s-o reia, s-o remodeleze conform adevărului.

Narcis fără oglindă

Îl vom surprinde oare, totuși, pe Rousseau în fața oglinzii? Îl vom prinde oare asupra faptului pe autorul lui *Narcisse*, aplecat asupra imaginii sale, în atitudinea mitologicului Narcis? Rousseau ne spune că a iubit întotdeauna cu patimă apa. Dar ce așteaptă el de la ea? Ceea ce preferă e apa ușor agitată, « freamătul argintiu », apa albastră a cascadei. Nici apa prea calmă, nici tumultul oceanelor. Dorește mai ales apa legănătoare, al cărei ritm impune spiritului o preafiercîită toropeală, și a cărei pulsație face să plutească în derivă, încet, luntrea în care s-a îmbarcat singur. Această apă nu e destul de staționară, nu destul de impasibilă pentru a-i retrimite imaginea. Ea e sclipire liniștită, dar nu oglindă. E fascinantă prin ea însăși, prin nelstovita-i mișcare, și nu pentru că îi îngăduie lui Jean-Jacques să se oglindească în ea. Și chiar atunci cînd se apleacă asupra apei lacului Léman, ca în lunga plimbare prin Vaud din cartea a patra a *Confesiunilor*, nu e pentru a se privi în ea, ci în vederea unei curioase comununi sentimentale: « De cite ori, oprindu-mă

să pling după voie, șezînd pe un pietroi, m-am distrat văzînd cum îmi cad lacrimile în apă»¹⁶.

Lacul devine și depozitarul tristeții sale nemotivate: e un joc în care Jean-Jacques se înduioșează de sine însuși, fără să pîndească apariția propriilor sale trăsături. Altundeva, și într-un mod cu mult mai revelator, îl vedem întîns în luntrea lui, «cu ochii întorși spre cer». El privește spațiul deschis și nu suprafața oglinzitoare. În insula Saint-Pierre, îi place să «plutească cu ochii pe zarea acestui lac frumos»¹⁷; se desfășoară un vis de zbor. Atunci, expansiunea sentimentului nu cunoaște limite; reveria poate să inventeze totul sau să rămînă «tîmpă» și «fără obiect». Spațiul transparent primește toate imaginile fanteziei; ele se vor șterge sau vor renaște după placul visătorului, iar cîteva dintre ele vor părea că se însufleșesc de o viață proprie. Rousseau va pune astfel stăpînire pe sine însuși prin simplul sentiment al existenței sale, fără a avea nevoie să se privească. În despuieria extatică, sau în expansiunea imaginară, el își este imediat prezent. De ce și-ar mai căuta răsfîrîngerea? Ar însemna să sfărîme prețioasa unitate regăsită.

Care este atunci situația narcisismului lui Rousseau? Să mergem la surse, adică la acel *Narcisse* pe care pretinde că l-a scris la Annecy, și pe care Marivaux l-a retușat în 1742 sau 1743. Da, Valère petrece ore întregi privindu-se în oglindă. Tatăl său îi reproșează că «se împăunează în fața oglinzii». La începutul acțiunii, Valère ne este arătat la oglindă; dar el nu aprobă imaginea pe care i-o răsfrînge oglinda: e dezamăgit de aparența sa, ceva îl lipsește pentru a se putea iubi cu adevărat. E nemulțumit: «Cum și se pare că sînt în dimineața asta? N-am lumină în privire, iar fața mi-e vinătă; mi se pare că nu sînt ca de obicei»¹⁸.

Oglinda este neprietenosă și crudă. Nu ea face din Valère un Narcis. Vocația narcisică a lui Valère nu se decide decît în momentul în care întîlnește o pîedică de alt soi: portretul său feminizat, chipul împodobit cu găteți femeiești. Pentru ca narcisismul latent al lui Valère să devină pe deplin manifest, trebuie să i se dea ocazia de a nu-și recunoaște imaginea. E nevoie de o scuză și de o deghizare «heterosexuală», pentru ca îngăduința față de sine să se aprindă și să devină o reală pasiune. Eroarea este aici o condiție indispensabilă. Căci puterea seducătoare nu aparține oglinzii ca atare, ci unei imagini ușor alterate, machiate chiar atît cît trebuie pentru a îmbrăca aparența unui obiect exterior, lată deci paradoxul: acest Narcis nu este îndrăgostit de sine însuși decît pentru că e inconștient de propria sa asemănare (pe care ar trebui totuși s-o cunoască bine, după atîtea ceasuri petrecute în fața oglinzii). Pasiunea sa respectă, oarecum, conveniențele; ea vrea să se îndrepte spre o altă; dar cel ce se înșală și se fascinează pe sine însuși sub trăsăturile altuia este eul. Se știe că Valère e victima unei stratageme; însă totul este, în el, complice al stratagemei; el își vrea greșeala și o susține pînă la extrema limită. Și aici asistăm la o trecere la imaginar; în mod obiectiv, același chip al lui Valère este reflectat de oglindă și trasat de portret. Dar eficacitatea portretului este infinit superioară; el oferă prilejul unei reverii fără sfîrșit; femeia necunoscută devine pretextul unei urmăririi pătimașe, în care dorința își inventează obiectul și îl împodobește cu toate farmecele. Incognito-ul portretului lasă cîmp liber tuturor reprezentărilor mentale, iar Valère se lasă cu încintare în voia lor.

Să notăm aici că *portretul falsificat*, care este în *Narcisse* o capcană amoroasă, va deveni mai tîrziu (îndeosebi în *Dialoguri*) o temă a delirului de persecuție. Șiretlicul cu portretul feminizat, destinat să-l seducă pe Valère, îi va corespunde imposterura presupusă a portretului deformat și monstruos, răspîdită de dușmanii lui Rousseau, și menită să atragă asupra lui ura universală. Procedeeul e același, dar semnul afectiv s-a răsturnat. Nu e nimic aici care să surprindă psihanaliza, care situează anumite deliruri de persecuție în chiar perspectiva narcisismului. Eul persecutat

se instituie drept centru al lumii; el se crede obiectul atenției generale. E un mod de a-și afirma importanța; enormitatea persecuției poate fi atunci invocată ca o scuză; nu eu mă cred excepțional, sînt supus unor chinuri nemaipomenite. Tot așa, pe calea ocolită a ligii și a complotului, eul lui Rousseau își atribuie un rol nemăsurat. Dacă ar fi să-i credem, administrația, poliția, oamenii din lumea bună, trecătorii nu se ocupă decît de el. Eul persecutat găsește aici o stranie dovadă a forței sale; e singur, și totuși, toate puterile asociate nu reușesc să-l doboare.

Într-un mod mai general, putem spune că narcisismul lui Rousseau se înfățișează sub două forme destul de diferite una de alta, dar care sînt, amîndouă, niște narcisisme fără oglindă.

Primul narcisism posedă toate prerogativele dragostei de sine, despre care Rousseau a vorbit în mai multe rînduri, și întotdeauna pentru a o dezvinovăți și a o opune vinovatului amor-propriu. Abia diferită de instinctul de conservare, dragostea de sine îi apare drept cea mai arhaică dintre pasiunile omenesci: în fiecare individ, energia vitală tinde cu dragoste spre propria salvare. În al doilea *Discurs*, atracția primitivă dintre sexe este justificată de o formă particulară a dragostei de sine: la acest stadiu, dragostea e anonimă, nediscriminată și impersonală; ea se adresează în mod confuz tuturor femelelor. Ca să intervină o alegere mai precisă, preferințe mai marcate, un atașament mai exclusiv, va trebui ca vanitatea, amorul-propriu — produse factice — să apară în sufletul omenesc și să înlocuiască în el imperativul natural al dragostei de sine. Însă, chiar mai înainte de formarea cuplului, dragostea de sine este prezență fericită față de sine însuși, adeziune încrezătoare față de propriul nostru corp, față de lumea apropiată: este o putere de simpatie și de identificare. Nu există nici un fel de diviziune între exterior și interior. Doriința naturală găsește în lumea naturală o satisfacție atît de instantanee încît omul nu are literalmente timp să se simtă diferit de ceea ce îl înconjoară; acordul este de așa natură, plăcerea este în așa măsură imediată, încît pofta, niciodată neliștită de prisosință, nu devine niciodată jinduire nefericită: fructul necesar se oferă mîinii întinse. În lumea dragostei de sine, doriința este întotdeauna legitimă și nu suferă nici privațiune, nici obstacol. (Această lume e de asemenea cea în care fiecare, neprivindu-se decît pe sine, nu e privit de nimeni sau este privit de toți: interdicțiile nu sînt încă instituite, martorii persecutori nu s-au ivit încă). Unitatea omului cu natura nu este, aici, obscură și neștiutoare de sine. Ea e ca și înervată de o sensibilitate rudimentară care îngăduie conștiinței să se perceapă în mod confuz, cu un liniștit sentiment de fericire. Eul se învăluie în duioșie, fără a încerca să discearnă dacă sursa acestei duioșii este lăuntrică sau externă. Nu e indiferent faptul că primul exemplu al efectelor dragostei de sine este, în *Émile*, cel al atașamentului copilului față de doica sa: euforie a potolirii vegetative... În acest narcisism al adeziunii la sine, Narcis n-a deschis încă ochii, ca să spunem așa, n-a găsit încă fîntîna și nu s-a aplecat încă deasupra apei. El n-o cunoaște nici pe « sora geamănă » pe care i-o atribuie Pausanias. Este un contact intern și fără distanță; o percepție interoceptivă, în care subiectul nu se distinge de obiectul perceput; nu găsim încă nimic în ea care să anunțe descoperirea ulterioară a amorului-propriu și a stricăciunilor sale. « Cel dinlăuntrul sentiment al copilului e acela de a se iubi pe sine însuși »¹⁹. Acest act, încă pe de-a-ntregul necugetat, nu comportă nici o separație de la sine la sine, nici o posibilitate de a se judeca ori de a-și judeca pe ceilalți.

Aceasta va fi de asemenea tema ineputabilă a *Dialogurilor*. Jean-Jacques se vrea sensibil — suflet sensibil — dar preocupat mai ales să se simtă, în intimitatea « desfătărilor lăuntrice », fără ca nici un hiatus să permită vreunei oglinzi să se interpună, și nici conștiinței să se dedubleze. (Să remarcăm, în treacăt, că această imagine a

lui Jean-Jacques ne este oferită în *Dialoguri* de un Rousseau dedublat, care se privește, se zugrăvește, se compară și se judecă. Extraordinară discordanță.)

Narcisismului indiviz al adeziunii față de sine îi succede și i se opune o a doua formă de narcisism: proiecția de sine. Mai degrabă decât de narcisism, ar trebui să vorbim aici de pygmalionism, căci Pygmalion este cel care ne oferă exemplul mitic al acestei atitudini. În loc să se replieze imediat asupra sa însăși, dragostea se înstrăinează, devine *opacă*; dar pe calea ocolită a operei, ea încearcă încă să se unifice cu sine: dragostea n-a ieșit astfel din eu decât pentru a-și pregăti fericirea unei întoarceri. « Mă ador în ceea ce am făcut »²⁰. Narcisism hiperbolic, mai exigent, mai creator sortit imaginarului și insatisfacției care-l va menține la nesfârșit — dar în chip desfătător — în stare de încordare.

Și aici, oglinda e inutilă, pentru că e, oarecum, traversată și depășită. Nu asemănarea răsfringerii este obiect de jind, ci iluzia diferenței, o diferență pe care Pygmalion o impune pietrei și pe care vrea s-o înlăture în îmbrățișarea vie: « Gala-teea mea să trăiască, iar eu să nu fiu ea. Ah ! să fiu mereu un altul, ca să vreau mereu să fiu ea, ca s-o văd, ca s-o iubesc, ca să fiu iubit de ea »²¹.

Creatura imaginară este, cum am văzut, o proiectare a dorinței. Magia, ca să fie eficientă, vrea ca oglinda să fie fermecată, să feminizeze răsfringerea captată și să permită astfel căutarea unei fuziuni androgine. Pygmalionismul cere un surplus de puteri pe care nu le posedă oglinzile obișnuite. Iar ceea ce triumfă în felul acesta este mai puțin facultatea de a se vedea, cât darul de a se preface în altceva decât sine. (Transportat la Yonville, pygmalionismul va deveni bovarism; să nu uităm însă că Doamna Bovary e Flaubert). În felul acesta singurătatea se populează, se deschide unor « societăți de elită », iar Rousseau conversează cu « ființe așa cum îi cere inima ». Cu cât e mai puțin liberă irecuzabila mărturie a oglinzii, care nu știe decât să repete chipul ce i se oferă ! Oglinda agravează singurătatea trimițându-i imaginea sa speculară; ea nu oferă ceea ce companie ideală, nu dă naștere acelor « prieteni virtuoși », acelor « iubite credincioase ». Auto-fascinația, vraja narcisică a lui Jean-Jacques trece prin privirea Juliei...

(Din volumul *L'Oeil vivant*, Paris, Gallimard. 1961)

În românește de ION POP

1. *Profession de foi du vicairé savoyard*, ed. P. M. Masson, p. 81.

2. *Discours sur l'origine de l'inégalité*, *Oeuvres complètes*, III, Pléiade, p. 193.

3. Henri Guillemin a arătat foarte bine acest lucru în *Cette affaire infernale*, Paris, Plon, 1942.

4. *Fragments politiques*, O. C., III, p. 479.

5. *Ebauches des Confessions*, O. C., I, p. 1154.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. *Rêveries*, O. C. I, pp. 1000—1001.

9. *Diatrique*, ed. Adam și Tannery, VI, p. 106 et sq. De asemenea: *Traité de l'homme*, ed. Adam

și Tannery, XI, pp. 174, 176.

10. *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, livră IV, chap. II, 6.

11. *Dialogues*, O. C. I, p. 665.

12. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*: « Eu nu pot fi obiect pentru mine însumi, căci sînt ceea ce sînt; lăsat doar în voia resurselor sale, efortul reflexiv spre debublare ajunge la eșec, eu sînt întotdeauna recuperat de eu » (p. 354).

13. *Correspondance générale*, ed. Dufour, t. III, p. 354.

14. *Confessions*, livră I, O. C. I, p. 5.

15. *Confessions*, livră III, O. C. I, p. 116.

16. *Confessions*, livră IV, O. C. I, p. 152.

17. *Confessions*, livră XII, O. C. I, p. 642.

18. *Narcisse*, scène III, O. C. II, p. 983.

19. *Émile*, livră IV, O. C. IV, p. 492.

20. *Pygmalion*, O. C. II, p. 1226.

21. *Ibid.*, p. 1228.

VISÎND LA FALSTAFF

Biografie și imaginație

Piesa prozatorului și dramaturgului elvețian contemporan Herbert Meier reia, prelucrându-le dezinvolt, datele uimitoarei biografii a lui Bräker — simplu țesător și manufacturier ce a trăit în a doua jumătate a secolului 18 —, care, ajungând să-citească din întâmplare pe Shakespeare, așterne pe hîrtie un șir de pătrunzătoare reflecții despre dramaturgul englez, precum și un jurnal, cunoscut, în traducere, și cititorului român. Maniera de a gândi și a scrie a lui Bräker, felul în care acesta se exprimă pe sine angajîndu-se într-un dialog viu cu Shakespeare și unele din personajele sale, modul naiv, direct și puternic în care interoghează fantasmale, i-au sugerat lui Herbert Meier ideea acestei piese de pretext istoric, cu implicații în actualitate.

Uli Bräker, personajul principal al piesei, se reîntoarce în satul natal, cu de la sine putere, după bătălia de la Lobositz — ca proaspăt dezertor din rîndurile armatei chezaro-prusace. Ne aflăm așadar în anul 1756, an în care Prusia, sub Frederic al II-lea, se angajează în Războiul de șapte ani, împotriva Marii Coaliții formate de Austria, Franța, Rusia și Suedia. Înfruntările violente din această perioadă (al III-lea război silezian, bătălia dintre Franța și Anglia pentru colonii etc.) pălesc oarecum — sugerează Herbert Meier — în fața acelor mașinării sosite din Anglia, numite războaie de țesut, mașinării mai mult sau mai puțin «Infernale», după perspectiva din care sînt privite lucrurile, și care marchează o epocă de uriașe prefaceri sociale — trecerea de la producția manufacturieră la mașinism.

1. Herbert Meier s-a născut în 1928 la Solothurn. Din 1977 a condus secretariatul literar la Schauspielhaus Zürich. Numeroase premii și distincții: Premiul pentru literatură (Freie Hausstadt Bremen), Premiul pentru artă (Lions Club, Basel), Premiul C.F. Meyer (Zürich), Premiul pentru artă (Solothurn), Premiul Welter pentru dramaturgie ș.a. Din bogata activitate de dramaturg și prozator menționăm: *Barca din Gawdos* (piesă, 1943), *Iona și nurca* (piesă, 1959), *Inrudiri* (roman, 1963), *Împăratul Iovian* (libret de operă 1967; muzica, R. Keltarborn), *Povestiri anatomice* (1974), *Dunant* (piesă, 1976), *Carlotta, împărăteasă* (monodramă, 1976) ș.a.

SCENA CĂRȚII—SCENA VIETII

Și tocmai în timpurile acestea Ull Bräker face, tot din Anglia și întrucîtva întîmplător, un « import » pe cale strict personală: nu un război de țesut, ci două volume disparate din operele lui William Shakespeare, pe care le-a găsit într-un anticariat cheltulîndu-și pe ele întreaga soldă. Cu aceste două volume în ranița ostășească și cu capul înflorîntat de piesele citite, se înapoiază la locul său de baștină, fără un ban în buzunar, dar neșemul mai bogat decît la plecare.

Viața pe care începe s-o ducă acum, cufundat în lecturi și în vise, este diametral opusă celei a cumnatului său Ambühl, « omul-manufactură », cum îl numește dramaturgul. Dar viața, viața cea adevărată, îl copleșește pe Bräker, și el ajunge să dezerteze pentru a doua oară, de data asta de la realitate. Împrumutînd din Biblioteca comunală a secretarului de canton întreaga operă a marelui zeu al scrisului și fanteziei, William Shakespeare, el începe să-și petreacă nopțile în reverii și strani, peripluri spirituale, în compania unora dintre personajele shakespeariene: Cymbeline, Imogen, Lady Macbeth și, mai cu seamă, în tovărășia regelui zăfeturilor, Sir John Falstaff. Cumnatul său nu-l înțelege (și nu l-a înțeles nici înainte), soția lui, Salome (piesa abundă în citate și trimiteri culturale), nu-l înțelege nici ea, o lume întreagă nu-l înțelege. Dar un om, oricît ar fi el de mărunț, are dreptul. (se-nțelege că scump plătit) să fie, și el, un « neînțeles » — ca cel mari!

Regăsim în această piesă a lui Meler cite ceva din spiritul faustic (într-o cheie pe care ne displace s-o numim jparodică, dar care este, oricum, umoristică) la un om fără carte, deși alfabetizat, care acum pășește de unul singur — ori poate mai curînd întovărit de personajele lui Shakespeare — pe calea mai anevoioasă a alfabetizării spiriiului. Citindu-l pe Shakespeare — ghidul său printr-un purgatoriu hazliu —, Bräker ajunge astfel să vadă ceea ce alții nu văd, să pătrundă lucruri nepătrunse de cei din jur, într-un fel de înțelegere cît se poate de senin-profană, nu ipsisă de co mlec.

În vreme ce Uli îi reproșează lui Ambühl strigoi pe care acesta îi zămislește zilnic, ceas de ceas în manufacturile sale, bieți muncitori, sărmâne suflete istovindu-se într-un simulacru de realitate, străină lor, Ambühl perorează, dintr-o perspectivă radical falsă (dar nu fără un dram de dreptate) împotriva dezertării lui Bräker, care evadează mereu, mai întâi din armată iar mai târziu din realitatea imediată, abandonând-o cu totul pentru cea a fanteziei și fantasmelor. Pentru Ambühl, omul-manufactură, specie ce s-a « desăvârșit » în decursul timpului, nașterea unui om reprezintă actul de înrolare în marea « țesătorie » a vieții — căci Ambühl este posesorul unor manufacturi de bumbac —, iar existența de mai târziu, exercițiul de trupă, obligatoriu pentru fiecare, constind în plecarea obedientă a capului pe furca de tors. Lipsesc doar Parcele din această improvizată mitologie manufacturieră de pe la jumătatea veacului al XVIII-lea.

Războiul de țesut, aparținând erei mașiniste, ruinează însă sistemul manufacturial și îl falimentează în acest fel și pe întreprinzător-hrăpărețul Ambühl, tot așa cum o mitologie o falimentează pe alta.

Sfârșitul piesei stă sub semnul marilor schimbări ale epocii, ca și a unor mai mult sau mai puțin surprinzătoare transformări ale personajelor: convertiri derutate (și derutante); abandonuri și reiterări ale unor idei, atitudini, crezuri; eșecuri ce pot fi considerate izbînzii, și victorii care de fapt sînt înfrîngerii. Ambühl, căruia bancruta îi stîrnește nebănuite resurse de imaginație hilar-utopică, îi propune cu toată seriozitatea lui Uli, de care-și bătuse joc pînă atunci ca de un visător. să-și pună în vînzare fantasmеle minții lui și să întemeieze împreună o firmă:

« Așa zic eu. Dacă ai arătări, de-ale tale proprii, ei bine, atunci, domnii mei —, atunci spun: Ce are unul pentru sine, se cuvine să dea și altora. Distribuirea, domnii mei, asta se cheamă distribuire. Așadar, tu, Uli, conjuri tot soiul de arătări (...) Arătări pe care noi, și aici e-aici, le vom vinde tuturor fabricanților ce și-au pierdut somnul. Un cabinet al figurilor de ceară, de-a-dreptu-n odaia de culcare, după dorință, contra bani grei. Distracție, pentru cazul în care somnul nu se lipește de tine... »

Dar fantasmеle lui Uli s-au mai pierdut pe drum, imaginația a mai pălit nițel și personajele shakespeareiene nu-l mai bîntuie. Uli a coborît din nori, ba chiar pînă-ntr-atît încît a ajuns el însuși neguțător de pînzeturi. Cît despre Salome, prinzîndu-se la rîndul ei în vîrtejul nebun al plăsmuirilor, devine fără să vrea cauza morții lui Sir John Falstaff (sau cel puțin își închipuie asta).

Ultimele cuvinte ale piesei îi aparțin însă tocmai lui Sir John Falstaff: « Să nu creadă nimeni că d-alde noi pot fi uciși. leșim și din morminte ».

Cu fapăturile imaginare nu-l de glumă — pare a spune cu un suris autorul.

ALEXANDRU AL. SAHIGHIAN

HERBERT MEIER

BRÄKER

SCENA 1

Colină cu brad. Stradă.

ULI doarme la umbra bradului, înveșmîntat cu livrea, pe cap o pălărie cu ciucuri.

GÄMPERLE (intră în scenă, cîntă):

Draga-mi bolește de picior,

Zace-acasă-n pat

De m-ar lăsa, ne-ndoiș,

Aș drege-o de-ndat'!

Io-te! Un arhanghel în iarbă, cu spada la brîu. Și ce livrea — albastră ca cerul,
și ce ciucuri la pălărie. O fi vreunul din oștile cerești; drept muniție un clon-
dir cu rachiu. (Îi ia lui Uli sticla) Trebuie că-i vreo apșoară mai deosebită.

ULI (în somn): Anne —

GÄMPERLE: Ha?

ULI (bîiguie ceva prin somn)

GÄMPERLE: Da, da.

ULI (în somn): Anne!

GÄMPERLE: Anne? Să nu strigi Anne la Tockenburg. Așa o cheamă pe fiecare
a doua pe aici și de-ar fi să vină toate la un loc...

ULI (în somn): Ești o dulceată, Anne! O dulceată!

GÄMPERLE (bea): Pful! Secărică de trei parale! Și eu care credeam că oștile
cerești au parte de lucruri mai bune. (Îndeasă la loc sticla sub brațul lui Uli).

ULI (tresare): Ha! Care-i p-aci?

GÄMPERLE: mi-s Eu!

ULI: Aaa, Gämperle, cel care face perli. Te mai afli încă pe-aici?

GÄMPERLE: Ne cunoaștem?

ULI: Sînt Uli Bräker.

GÄMPERLE: Bräker, așa; care Bräker?

ULI: Cel de la Dreyschlatt.

GÄMPERLE: Dreyschlatt? Parcă mi-aduc amînte: casa cu corcoduși?

ULI: Intocmai, corcoduși. De cite ori veneai, îi scuturai pînă ce îi goleai de
tot și-ți umpleai apoi traistele.

GÄMPERLE: Da'stîu că te-ai lungit ca o prăjină în războiul ăsta.

ULI: Mai crește omul, de! Iar tu, tot cu vînzarea de mături?

GÄMPERLE: Uli Bräker, căzut parcă din ceruri. Zi, ce Anne ai tu pe-aici?

ULI: Cum asta?

GÄMPERLE: Ai tot strigat numele ei prin somn.

ULI: Nu zău? Păi, pe-a lui Imhof.

GÄMPERLE: Așa. Frumușică foc copila.

ULI: Daaa! Și cu bucle aurii. O comoară de fată, nu altceva!

GÄMPERLE: Da' cu gura cam slobodă.

ULI: Și urechiușe să le mănânci nu alta.

GÄMPERLE: Adevărat. Atîta doar că acum i le mănîncă un altul.

ULI: Ce faace? — Care-l ăla?

GÄMPERLE: Vărul tău. Michel.

ULI: Ăla?

GÄMPERLE: E-ntr-al nouălea cer. Iar ea are și-un copil.

ULI: De la Michel.

GÄMPERLE: Păi a crezut că și s-a pierdut urma.

ULI: Că mi s-a pierdut urma, așa a crezut? Asta e răsplata cuvenită unui dezer-tor, Dumnezeu! Cine a tras cu curaj focuri în aer, în bătălia de la Lowositz? Tuna și bubuia de-atîtea tobe și focuri de pușcă, de parcă cerul și pămîntul aveau să se crape. În jurul meu erau secerăți ca spicele. Dar eu stam drept ca lumi-narea și pușcam văzduhul cu cartușele regelui. Jur că de mina mea n-a pierit nici măcar un suflețel. Nu vroiam altceva decît să ies din baia aia de sînge! ... Mă prefac rănit și-mi croiesc drum, șontic, șontic, șontic, printre cai și panduri înecați. Le curgeau riuri de sînge din căpășinile găurite. Era ca un potop roșu, auzi, Gämperle! Băiete, ține-ți firea, îmi zic! Și iarăși îmi iau tălpășița prin bulucul acela de oameni. Nu vream nimic altceva decît să mă văd acasă, înțelegi? O iau prin vil în jos, înspre tabăra principală din Budin. Ajuns acolo, dau în sfîrșit peste niște tipii gînd la gînd cu mine: două sute de dezerteri prusaci la o grămadă. Trezindu-se cu toți pe nepusă masă în libertate. Ce veselie s-a mai stîrnit! Și fără zăbavă, a doua zi am și pornit-o spre Praga. Praga cea frumoasă, orașul Imperial. Apoi, trecînd prin Schibrak, Pilsen, Ingolstadt, Theineck — drept spre casă! Și lată-mă ajuns. Și n-o mai găsesc nici măcar pe Anne. Lume, lume, noapte bună! Hai, la trage-l o dușcă, mesager al nefericirii mele.

GÄMPERLE (bea)

ULI: Rachiu din Ingolstadt.

GÄMPERLE: Rachiu e rachiu.

ULI: Și va'zică eu mă lupt ca un creștin veritabil: în plină luptă, mă strădui să-mi iubesc dușmanii. Și-n ăst timp, propriul meu văr o dă gata pe logodnica mea.

GÄMPERLE: Auzi, Bräcker, la mal lasă-te de atîtea socoteli și comparații. Cerul umblă cu alte socoteli, socoteli nesfîrșite. Cit despre tovarășe de pat, în uni-forma ta de arhanghel, găsești oricînd. Trag ca niște coșofene la stralele astea lucitoare. Și pe dată li se pare apoi că aud sunînd în ceruri viori și țambale. Ei, m-am dus. Uite, colo jos îi văd venind pe Ambühl și pe tatăl tău. (lese).

ULI (pentru sine): Oare m-o recunoaște?

Apar bătrînul Bräker și Ambühl.

BĂTRÎNUL BRÄKER: Și totuși, domnule Ambühl, oamenii în situația noastră ar trebui să emigreze în Pensylvania, Carolina ori Virginia. Am scăpa atunci de veșnicele obligații. Iar datoriile n-ar mai crește.

AMBÜHL: Astea-s idel periculoase, Bräker. Pe acest pămînt nu există paradis fără obligații. Cine se înghesule să găsească astfel de locuri plătește înmîlt. America mea se află aici, pe locul în care stau. Meșteșugul bumbacului îi hră-

nește pe toți cei ce se ocupă cu el. Nu trebuie însă să te oprești doar la a produce firul de bumbac. Țesătura abia dacă aduce vreun câștig. De aceea vă spun: țeseți pînă din ața pe care o produceți! Iar eu o voi văpsi apoi cu culorile mele. Căci țesătura colorată se vinde încă și mai bine. Încît, dacă ați vrea să mă ascultați pe mine, Bräker, puneți-vă puierile la treabă, în fața războiului de țesut. Asta le va scoate toate pretențiile din cap. Iar datorile vor scădea.

BĂTRINUL: Am nevoie de ele pentru munca de acasă și de pe cîmp. Veșnica hărțuială e îndeajuns de mare.

AMBÖHL: N-ar trebui să vă bizuiți prea mult pe roadele cîmpului. Doar un an prost dacă veți avea, și gata, nici măcar impozitele nu vi le veți mai putea plăti. Pe cită vreme un război de țesut produce mereu, dacă piciorul îl pune în mișcare cu sîrg. Voi face din Tockenburg un război de țesut zburător și voi produce pînze în toate culorile astfel încît oamenii își vor zice: ce lume pestriță, parcă te-ai afla în India ori Africa. Ce-ai zice Bräker, dacă v-aș instala un de război țesut de-a dreptul acasă la dumneavoastră?

BĂTRINUL: Un război de țesut la mine acasă?

AMBÖHL: Gratis, Bräker, nu vă costă o lețcale. Și toți, cu cățel și purcel, veți țese pînze pentru manufactura mea. Asta-i tîrgul ce vi-l propun.

BĂTRINUL: Toate ce mi-ați spus acum, le-aș vrea negru pe alb.

AMBÖHL: Să batem palma.

BĂTRINUL: Aș dori o hîrtie la mînă, de la oficiul dumneavoastră.

AMBÖHL: Chiar ștîți să citiți?

BĂTRINUL: Istorie și mistică, domnule Ambühl.

AMBÖHL: Oho. Atît de luminați să fie oare cei din Dreyschlatt?

ULI (de sub brad): Salut patria mult visată și iubitul meu Watweil! precum și primele fețe prietenoase ce-mi les în întîmpinare.

BĂTRINUL: Bun venit, bun venit.

AMBÖHL: S-a și terminat războiul?

ULI: Pentru mine, da.

BĂTRINUL: De unde veniți?

ULI: Oare nu se vede după uniformă?

AMBÖHL: O uniformă prusacă, după cît se pare.

ULI: Firește; ce altceva?

BĂTRINUL: A plecat și unul de-al meu la Berlin, cu domnii prusaci, să tot fie vreo trei ani, era un copil încă. A trebuit să-l trimitem pentru că prea ne era greu aici. Și parcă l-ar fi înghițit pămîntul, nici un rînd, o salutare, nimic.

AMBÖHL: E, s-o fi distrînd între timp în vreun pălățel de vară din Sanssouci.

ULI: Așa-și închipule cel de pe aici.

BĂTRINUL: Iată, acum ar fi de lucru și pentru el, acum cînd avem printre noi stăpîni atît de tineri ai unor fabrici.

AMBÖHL: Nimeni nu mai trebuie acum să se vîndă pe nimic aici la Tocken-burg. Caut văpsitori și lucrători la pluă, flăcăi dornici să-nvețe ceva.

ULI: Dacă vremurile au ajuns să se îndrepte în chip atît de miraculos poate că m-angajați și pe mine, domnule fabricant.

AMBÖHL: Să vă angajez? Avem și noi regulile noastre, domnule recrut. Cine-și la picioarele la spinare în război, acela o șterge și dintr-o fabrică. Iar dumneavoastră ați șters puțină, așa-l? Războiul prusac încă nu s-a terminat.

ULI: La urma urmel nu era războiul meu. Era războiul regelui prusac.

AMBÖHL: Pentru asta v-a și plătit.

ULI: O soldă mizerabilă, o soldă deabia puteai să-ți tragi zilele. (*Aruncă câteva monede în aer*) Iată! Ultimii mei crețari brandenburgici! Ia-i și investește-l în fabrica ta.

BĂTRÎNUL (*culege de jos monedele*): Cît valorează un crețar?

ULI: Cel coclit are o valoare deosebită. Este de la fiul vostru.

BĂTRÎNUL: De la fiul meu? Această monedă? — de la Uli? Trăiește? Și din ce?

ULI: Poartă o livrea ca și mine.

BĂTRÎNUL: Și e la război?

ULI: Și a fost la război ca și mine.

BĂTRÎNUL: Și mai e încă în viață, nu?!

ULI: Am și salutări din partea lui.

BĂTRÎNUL: Dumnezeu să se milostivească de el! Am vrut să-l fac fericit și l-am vîndut unui nobil prusac. Văd însă acum că l-am azvîrlit în mizerie: l-au scos la mezat în acest război prusac. Omul nu-i altceva decît o vită. Nu vreau acest crețar. Banii rușinoși. Luați-i înapoi.

ULI: S-ar părea că-l iubiți pe Uli?

BĂTRÎNUL: Ehe, pînă și vrăbiile din Tockenburg știu cît de mult țin la el. Dar nu zboară la Berlin pentru a i-o spune. l-am și uitat fața. Da, fețele astea, cum se mai schimbă, cînd ai nouă copii! Se înalță peste noapte. de nici nu-l mai recunoști.

ULI: Ca usturoiul din grădină, nu-i așa, tată?

BĂTRÎNUL: Tată?

ULI: Sînt Uli.

BĂTRÎNUL: Uli? Ce-ai mai crescut!

ULI: Cît despre dumneata te-ai ținut de vorba: «Să nu te-crezi în nici un chip, pînă ce nu-l cunoști.» Această vorbă ne-ai spus-o la graniță, cînd ne-am despărțit, țineți minte?

BĂTRÎNUL: Uli, care mi-a fost redăruit. Parcă ar fi o zi e duminică astăzi!

AMBÖHL: Ce faceți acum, sărbătoriți sau veniți cu mine la oficiu?

BĂTRÎNUL: După cum vezi, de-alde noi trebuie mereu să mergem la cîte-un oficiu de cîte ori vine vorba de cîte-o sărbătoare. E în joc viitorul nostru. Aici nu poți să te miști suficient de lute. Spune-l mamei să ne pregătească un lepure frumos. La noapte vom sărbători cu o masă evenimentul.

ULI: Și cu un must de mere alături.

BĂTRÎNUL: Întocmai, cu un must de mere. Dragul meu Uli. (*Se îmbrățișează*).

AMBÖHL (*iese*)

BĂTRÎNUL (*fuge după el*)

ULI (*singur; se culcă la loc sub brad*): Cîte nu atrage după sine o astfel de livrea. Ne transformă în niște străini. Nu ne mai recunoaște nici cel ce ne-a dat viață. Dar îl iert. Nu m-a făcut pentru moarte, ci pentru viață, — de m-ar vedea acum Anne. Cine știe, poate livreaia m-ar face să-i apar în toată strălucirea: ca un cocoșel războinic în tunică de culoarea cerului, cu ciucure la pălărie și cu sabia la sold. Eh, mulierile, (*adoarme*) Anne, ia uită-te pușin: ce nasturi lucitori am! Ca niște oglinzi. Dacă te uiți în ei poți să vezi cîte te iubesc. Neprețuito. Anne, oh.

SALOME (*intră fugind*): Samson! Samson! Ia uită-te, cartofi! Primii cartofi!

ULI (*tresare din somn*): Anne!

SALOME: Nu aude nimic.

ULI: Anne.

SALOME: Vai, un soldat.

ULI: Stai puțin, nu pleca. Lasă-mă să te privesc o clipă. Credeam că ești Anne, Anne Imhof. Nici vorbă însă de așa ceva.

SALOME: Nu, pe mine mă cheamă Salome. Salome Ambühl, cea cu manufactura.

ULI: Salome.

SALOME: Ce mai bărbat, cu sabia asta a ta.

ULI: Ei da.

SALOME: Vii din război?

ULI: Vin din război.

SALOME: Atunci se cheamă că nu ești de pe-aici. Ai noștri nu se duc la război.

ULI: Eu însă a trebuit să merg. M-au vîndut.

SALOME: Vîndut?

ULI: Vîndut și scos la mezat, regelui prusac și războiului său.

SALOME: Și acum, s-a făcut pace?

ULI: Pentru mine da, e pace.

SALOME (*îl cercetează din cap pînă-n picioare*)

ULI: Iar tu, vii de la manufactură?

SALOME: Da. Fratele meu este stăpînul fabricii. Acolo jos la Welttweil. Samson e fratele meu.

ULI: După cum văd al în mină niște cartofi. Au început să-i semene și pe-aiți?

SALOME: Noi, familia Ambühl, sîntem primii prin împrejurimi. Iar acum a e recolta. Ai mai mîncat cartofi?

ULI: Da, dar nu-mi plac. O legumă americană. Nu-mi place să mîncînc nimic americanesc.

SALOME: E un fruct al pămîntului ce vine din Prusia, spune fratele meu.

ULI: Cu atît mai rău.

SALOME: Răsadurile vin din Prusia, direct de la rege.

ULI: Ei, cîte nu vin din Prusia de la rege direct. Pînă și eu, cu uniformă mea, centura, spada, chipiul, toate sînt de la rege direct.

SALOME: Dar știi că ești un flăcău chipeș?

ULI: Se poate. Atîta doar că sînt bolnav.

SALOME: Bolnav?

ULI: Îmi stă ceva în gît, care nu vrea să lungească mai departe.

SALOME: Ooo.

ULI: Dar drept să-ți spun, cînd mă uit la tine, parcă, parcă mi se duce. Al un chip...

SALOME: Ce fel de chip?

ULI: Ai o fizionomie aparte.

SALOME (*iși trece mîna peste față*)

ULI: Ce-ai zice dacă noi doi...?

SALOME: Ce vrei să spui cu asta?

ULI: Păi, noi doi împreună. Poate vii cu mine odată la dans?

SALOME: Nu merg cu orîșicine.

ULI: Eu sînt Bräcker.

SALOME: Cum aș mai putea ști cine ești, atunci cînd te-ai dezbrăcat de această livree strălucitoare?

ULI: Aș fi un altul.

SALOME: Da. Se poate.

ULI: La ce te gîndești?

SALOME: La cartofii mei. Uite, ia trei din ei. Și pune-i la tine acasă în pămînt. Și cînd vor înflori, ne vom vedea din nou.

ULI: Să fie un oracol?

SALOME: Spune-l cum vrei. Ori putrezesc ori înfloresc. *(Îi dă cartofii)*

ULI: Cartofi oraculari *(deschide ranița, pentru a băga înăuntru cartofii. Îi alunecă afară două cărți!)*

SALOME: Ia te uită, cărți.

ULI: Da, cărți.

SALOME: Un soldat prost, care știe să citească. Ce serie înăuntru?

ULI: Povești cu regi și prinți, cu conducători de oști și monștri.

SALOME: Povești cu regi și prinți adevărați?

ULI: Adevărați ori închipuiți.

SALOME: Și cine l-a închipuit?

ULI: Uite, asta. Aici îl stă scris numele.

SALOME *(nu știe să citească)*: Soarele îmi bate în ochi.

ULI: Să-ți fac puțină umbră.

SALOME: Tot solul de lucruri moarte, care se află prin cărți, așa zice fratele meu.

ULI: Știe să citească?

SALOME: Da, da. Știe.

ULI: Lucrurile de aici sînt altfel. Trăiesc în carne și oase, atunci cînd le citești. Știi, e în joc un sol de forță aici.

SALOME: Și ce forță să fie asta, oare?

ULI: Forța închipuirii.

SALOME: Și ai multă forță din asta?

ULI: Întocmai. Am o construcție foarte specială.

SALOME: Aproape un învățat?

ULI: Dar cu simțurile vii. Îmi vine să mușc din cozile tale și să-ți mănînc la lușeală juma' de sîn.

SALOME: De-asta mi-ești? Dar știi că-ncepi să mă sperli?

ULI: O, da, simt în mine tot felul de talente.

SALOME: M-al sperlat de-a binelea. *(Un con de brad cade între cei doi)* Huh!

ULI: Un con de brad.

SALOME: Un con de brad? De-a dreptul din cer. Ce să-nsemne asta oare?

ULI: Că tot ce-am discutat se cere pecetluit acum. Ia să-ți pun pecetea mea pe guriță. *(Sărutare)* Știi că ai gust bun, Salome!

SALOME: Uiii! *(Iese)*

ULI: Unde alergi, Salome? Cînd ne întîlnim din nou.

SALOME *(de departe)*: Cînd vor înflori cartofii.

ULI: Asta zic și eu întoarcere acasă! *(Iese)*

(Se aude o muzică, parcă e țambal)

SCENA 2

În casa lui Bräker.

Intră, Uli, Salome, Ambühl.

SALOME: N-am băgat zestrea mea în casa asta pentru a tremura de frig.

AMBÜHL: Firește că nu.

ULI: Mîine vine Hafner și ne face soba de teracotă.

SALOME: Ai mai spus-o de săptămîni în șir și nimeni nu vine niciodată. Asta-i, n-al nici un credit.

ULI: Ce face, eu și fără credit?

SALOME: Nu creditez pe nimeni care cerșește capete de apă. Asta-i partea proastă, Uli.

ULI: Eu, cerșetor de ață? Cine spune asta?

AMBÜHL: Toată lumea o spune. N-ai adus nimic în casa asta, nici un capital, nimic. De aici se trage tot răul. Dar asta se putea vedea dinainte.

ULI: Așa, dar terenul acela din Hochsteig cine l-a cumpărat, aș vrea să știu? Tatăl meu, Dumnezeu să-l ierte. A plătit o sută de taleri grei pe care l-a cîștigat și l-a strîns în decursul anilor, fierbînd salpetru, și tot ce-a avut mi-a oferit mie cu de la sine putere! Și cine a tot fierăstruit și a dulgherit săptămîni de-a rîndul casa și mobilele? Uli, firește că Uli pentru dulcinea sa. Numai pentru că ea își dorea toate astea din pură vanitate.

SALOME: Iar tu, tu nu ți-ai dorit la fel.

ULI: Nu. Și vanitatea mea își dorea să posedă ceva al ei. Această casă. Căci așa sînt dresați oamenii de pe aici.

AMBÜHL: Dresăți, de cine?

ULI: De muleri, de cine altcineva. Dresăți să agonisească și să ducă o politică casnică. Și apoi, toate astea te depășesc și te trezești într-un adevărat labirint. (iese)

AMBÜHL: Cînd mă gîndesc cum te mai făleai odinioară, în duminicile în care te plimbai braț la braț cu el prin sat.

SALOME (tace)

AMBÜHL: Oare ce te-a atras la el, surloară, de al ajuns să te așezi în culbul lui?

SALOME: Era mai altfel.

AMBÜHL: Asta era tunică lui prusacă.

SALOME: Și avea un chip!

AMBÜHL: Cu doi ochi.

SALOME: Cu doi ochi minunați. Nu atît de zbîrciți și de mițiți ca al tăl.

AMBÜHL: Zbîrciți, al?

SALOME: Știu prea bine, din cauza atîtor socoteli. Și de la felul în care închizi ochii atunci cînd te tîrgui și cînd faci negoț.

AMBÜHL: Da, da, la de-astea nu se pricepe al tău.

SALOME: Atunci ajută-l.

AMBÜHL: Cumpără prea scump așa. Și trebuie apoi s-o vîndă în pierdere. (..)

AMBÜHL (deschide sertarul): Numai tipărituri, nici o singură foaie scrisă cu ce-ar trebui. Salome, omul ăsta nu ține nici o evidență. (răsfoiește o carte) Uite, o carte pe numele de William... din Anglia e ăsta, la naiba!

SALOME: Uli pricepe engleza?

AMBÜHL: Iată, aici stă scris: «Și ea torcea în lipsa lui Ulise...» Ca să vezi, torcea în lipsa lui Ulise! E în stare de asta, da, da, Salome. Țese singură.

SALOME: Cine țese, ce țese?

AMBÜHL: Mașina.

SALOME: Mașina?

AMBÜHL: Mașina engleză de țesut! Circulă zvonul că din Anglia sosește o ață nouă, o ață care n-a mai fost țesută de mîină de om, ață de mașină! Concu-rența, concurența ne paște! Iar el nu găsește nimic altceva de făcut decît să le citească cărțile.

SALOME: Iar noi ce facem atunci?

(Uli sosește împreună cu Giezendanner și cu Ida) (..)

GIEZENDANNER: Asta nu o o vizită obișnuită. Am venit cu o surpriză. Presupun că societatea moral-literară vă este îndeajuns de cunoscută.

AMBÜHL: Firește, firește, domnule.

GIEZENDANNER: Știu și ceea ce răspundesc pe seama noastră gurile rele. Sper însă că dvs. sînteți mai presus de josniciile unor astfel de clevetiri. Nu sîntem o adunare de aristocrați. Biblioteca noastră din Lichtenstein e deschisă tuturor. Și oricine poate solicita să devină membru al acestei societăți pe baza unor tratate concepute în chiar acest scop. Și nu sîntem un cerc de capete exclusiv filosofice. Există printre noi și bancheri...

AMBÜHL: Nu și fabricanți însă, după cîte știu.

GIEZENDANNER: Și fabricanți, domnule Ambühl.

ULI: Numai oameni deștepți. Samson.

GIEZENDANNER: Chiar și simpli comercianți de ață.

AMBÜHL: De cînd asta?

GIEZENDANNER: De astăzi. (Se ridică) Domnule Ulrich Bräker, căci de astăzi lumea vi se va adresa cu domnule —, societatea moral-literară din Tockenburg a cercetat cu atenție cele trei tratate despre piesele lui sir William Shakespeare, tratate pe care le-ați scris dvs. și cu care ați izbutit să deveniți membru al societății noastre.

SALOME: Ce înseamnă să fii membru al acestei societăți?

AMBÜHL: Ce foloase al de pe urma ei?

ULI: Onoarea.

GIEZENDANNER: Domnul Ulrich Bräker din Hochsteig, care s-a dovedit un iubitor convins al lecturii, un prieten al științelor frumoase și folositoare și ca atare un membru demn al societății de care am vorbit, este acceptat cu toată onoarea în rîndurile ei. Domnule Bräker cu acest prilej vă ofer diploma prin care se confirmă să sînteți membru al societății noastre.

ULI: Vă mulțumesc, domnule Giezendanner. Mă bucur azi de o fericire din care se împartășesc doar puțin oameni din clasa mea. Știu să citesc, încă tatăl meu citea nopți în șir, știu să și scriu, iar acum am devenit chiar membru de onoare. La drept vorbind am scris aceste tratate pentru a arăta, în mod recunoscător, că am și citit cărțile pe care domnul bibliotecar cantonal Giezendanner mi le-a împrumutat. Două volume le cumpărasem într-o librărie din Praga, mai demult. Comediile marelui meu William, cumpărate cu bani brandenburgici. Erau însă douăsprezece volume tipărite, iar solda de război nu-mi ajungea. Și atunci a venit la mine Gamperle și mi-a spus: Există și la Tockenburg cărți, în rafturile bibliotecii cantonale. Sînt suficient de multe pentru a-mi ajunge o bună bucată de vreme și mai sînt pe deasupra și gratis. Da, da. Dacă lumea începe să-ți fie prea strîmtă, îți creezi o alta în cap. Și cu asta, Deo gratias, domnule bibliotecar cantonal.

GIEZENDANNER: Pentru această lume, nouă, Bräker!

ULI: Să trăiască! (Tăcere) Da.

GIEZENDANNER: Da, da.

ULI: Cît ați urcat adineaori în trăsura dvs. împreună cu flica dvs. asta parcă mi-a amintit de ceva, domnule bibliotecar.

GIEZENDANNER: V-a amintit de ceva?

ULI: Seamănă mult cu Imhof.

SALOME: Cine?

ULI: Ea.

SALOME: Cu care Imhof?

ULI: Cu Anne, după cum poți să-ți închipui.

SALOME: Tu și Anne asta a ta!

ULI: Ce păcat că o fată atît de frumoasă e mută din naștere.

GIEZENDANNER: Ce spuneți, domnule Bräker?

ULI: Ziceam că e păcat că cele frumoase nu au întotdeauna grai.

GIEZENDANNER: Nu trebuie decît să răsfoiți în cărțile potrivite. Și ele vor grăi.

AMBÜHL: De timp nu duci lipsă. Vreau să spun că are suficient timp de citit, cumnatul meu.

GIEZENDANNER: Dar dumneavoastră ce citiți, dvs. domnule Ambühl?

AMBÜHL: Eu? Mai cu seamă tratate despre chimia culorilor.

GIEZENDANNER: După cum o și cere datoria unui fabricant.

AMBÜHL: Firește că și alte lucruri.

SALOME: Samson n-are nici un fel de cărți.

GIEZENDANNER: Cine știe, poate veți citi odată și ceva din domeniul teatrului, pentru variație. Lucrările cumnatului dvs. sînt interesante. Domnii mei, e timpul să plec.

ULI: Domnule bibliotecar, vizita dvs. a fost mult prea scurtă.

AMBÜHL: Dar ne-a onorat pe noi toți.

GIEZENDANNER: Rămîneți cu bine. (Pleacă)

ULI (îi conduce afară pe el și pe Ida):

SALOME: Samson, am un domn în casa mea! Uli al meu a devenit domn! Tot atît de domn pe cît e și un bancher!

AMBÜHL: Știi cum l-au ales? Cu totul împotriva regulamentului lor, după cum îi cunosc. Numai la insistențele prea onoratului bibliotecar cantonal. Acela a ținut cu tot dinadinsul să aibă și un prostănac în rîndurile înaltei societăți, pentru a arăta poporului: noi învățații mari nu ne sîlim să întreținem legături și cu oameni mai simpli.

SALOME: Cine zice asta, cine?

AMBÜHL: Eu.

SALOME: Ești invidios pe onoarea ce i s-a arătat.

AMBÜHL: O astfel de onoare nu e onestă dacă apare așa, la lumina amurgului în casa omului. Astfel de lucruri se petrec de obicei cu prilejuri festive, cu vin și fripturi.

SALOME: Și în cazul ăsta, Uli nici n-ar fi atît de sus pe cît își închipuie?

AMBÜHL: Nu, surioară.

SALOME: Atunci ridică-l tu, Samson! Angajează-l la oficiul tău. Acolo n-a fost încă niciodată un scriitor moral-literar ca el.

ULI (între): Așa. Sînt acum un domn, Samson.

SALOME: Acum ești un domn.

AMBÜHL: Zi-mi, unde ai registrele tale?

ULI: Registrele?

SALOME: Le-am căutat pretutindeni.

ULI: Le-ai căutat, la ce bun? Cine-mi scotocește prin hîrtii? Ce sol de apucături sînt astea, domnule cumnat?

AMBÜHL: Nimic altceva decît curiozitate, simplă curiozitate în interesul tău.

SALOME: Îi Interesează felul în care-ți merg afacerile.

AMBÜHL: Din păcate n-am putut găsi nici o urmă despre felul în care merg.

ULI: Merg prost. Cheltuielile îmi mănîncă toate veniturile. Creditorii mă urmăresc toți, unul după altul. O adevărată procesiune.

AMBÜHL: Arta ta e scrisul, după cum am putut afla acum.

ULI: Scrisul, da. Mie nu mi se trag clopotele pe degeaba, cum și se întîmplă ție. Eu trebuie să mi le plătesc și, în celo din urmă, limba nici unui clopot nu bate în favoarea mea.

AMBÜHL: Uli, caut un om pentru oficiul meu.

ULI: Doar nu pe mine?

AMBÜHL: Și de ce nu? Atita doar că aș vrea să văd un registru scris de mîna ta.

SALOME: Și n-am găsit nimic, Uli.

ULI: Nici nu se caută fără a întreba mai înainte.

AMBÜHL: Arată-mi registrele tale.

SALOME: Da, arată-i-le, te rog.

AMBÜHL: Ți-aș putea dezvălui motivele pentru care afacerile tale merg prost.

ULI: Așa, vrei să-mi dezvălui motivele? Vrei să-mi dai în vileag păcatele mele negustorești? Vrei să faci pe zeul comerțului în casa mea? Asta-ai vrea? Dar cu ce drept? Viața mea se înădește altfel și n-am nevoie de sforile tale.

SALOME: De ce vorbești cu atita trufie, Uli?

AMBÜHL: E-adevărat, îl sprijină acum oameni mai aleși, oameni ai spiritului, lasă-l decl, surloară. Să vedem cum au să-l scoată aceia din mizerie. Noapte bună la amîndoi. (Iese)

SALOME: Samson, stai! Iartă-l! Samson! A plecat. — Acum ai stricat totul. Tocmai acum, cînd izbutisem să-l conving să te angajeze în manufactura lui! Prostănac! Tontălau! Om bezmetic! Ce ai de pe urma diplomei acesteia! Doar batjocură și vorbe în doi peri: ia uitați, prostul și-a găsit un soclu! Scribul! Marele nebun din Hochsteig! Și în acest timp, și el și Salome a lui au ajuns la sapă de lemn! Roade-cărți ce ești! Scrib caraghios!

ULI: Da, da. Scurpă-și numai veninul.

SALOME: La naiba, cu cărțile tale! (i le aruncă pe jos) Asta și asta și asta! Mai bine-al fi rămas un recrut prusac. Da! (Îi ia lampa de pe masă) E prea scump petrolul pentru a-l cheltui pe smîngăliturile tale. (Iese)

ULI: Domnul tuturor luminilor îmi trimite lampa lunii, Salome (Ridică de jos cărțile) Și mi-o atîrnă în copaci. la ultă-te un pic. (A răsărit luna) Deajuns pentru mine. (Se așează și se adîncește în lectură).

SCENA 3

ULI (citind): Ce se tot aude pe-aici? Bîrne noi nouțe și iată că a și intrat viermele în ele. (Vorbind cu sine însuși în liniștea ce s-a așternut) Să vină odată, noaptea miraculoasă. Și să mă scoată de-aici, din strîmtarea și-ngustimea zilelor, căci mă apasă din ce în ce mai greu. Spre norocul meu nu-ți par a fi prea umil, marele meu William, eu, comerciantul mizerabil, nebunul de legat, prostănacul de mine. Iată, îți deschid cărțile și dintr-odată a dispărut întreaga mizerie. Nu mă mai află în plin negoț de aște, mă află pe neașteptate în plin negoț universal. Și toată mizeria devine regească. Luminează-mi scena mea pe acest locșor mărunț pe care mă află, tu zeu al teatrului și făcător de oameni. Smulge-mă de aici, tirăște-mă în viltoarea jocurilor tale. Lasă-mă barem să presar pale în piața din fața catedralei Westminster. Iată, se aud trompetele sunînd la intrarea regelui. (Ascultă; tăcere) Iar el, sir John cavalerul, această matahală bine îngrășată, așteaptă sosirea regescului său prieten. Acela însă nici măcar nu-și aruncă privirea spre el. Trece pe lîngă el, cu ceafa înțepenită de atita trufie. Și totuși, abia adineauri a jucat cu tine cărți, a chesuit împreună cu tine, sir John, s-a zbunguit cu superbă nepăsare și s-a înfoliat în preajma ta, cocoșul cel tînăr. Și acum trece pe lîngă tine și te repudiază în ochii întregii lumi! Cum se îmbracă vreunul cu haină de mătase a și ultat de foștii săi tovarăși. Astfel de domal brutali nu-mi plac. El se așează numai de ochii lumii la masă împreună cu clasele de jos și trag la măsă și benche-tulesc. În cele din urmă însă totul se dovedește a nu fi altceva decît politica clasei.

SIR JOHN (*a apărut din penumbră, cu fast comic*): Recunoaște bărbate, că tot ce se află sub strălucirea soarelui e doar vanitate.

ULI: Cine vorbește?

SIR JOHN (*apare*): Eu, sir John Fashtaff.

ULI: Doamne, Dumnezeu! Necuratul în carne și oase!

SIR JOHN: Ai cumva un sherry pentru mine, Uli?

ULI: Fashtaff.

SIR JOHN: Sir John, să ne fie cu iertare.

ULI: Dă-mi voie să te pipăi mai întâi, să ne fie cu iertare.

SIR JOHN: Totul este autentic la mine, băiete, totul e carne.

ULI: Canalia asta patentă, e el, nici o îndoială. La mine n-ai să găsești nimic de furat, sir.

SIR JOHN: Nu vreau decât un sherry.

ULI: Sherry? Pe aici se bea rachiul.

SIR JOHN: Atunci o cană cu rachiul.

ULI: Nu bem rachiul din cană.

SIR JOHN: Atunci din butoi, papă lapte. Hal, lute, așterne masa, rachiul, ce mai aștepti?

ULI (*se duce și umple o sticlă din butoiul cu rachiul, toarnă apoi în pahare*):

SIR JOHN: Lumea e rea, Uli, rea din principiu. A fost odată un prinț pe care-l chema Heinz. Cu ăla am preacurvit împreună, am jefuit și am benchetuit nopți în șir.

ULI: Știu, știu.

SIR JOHN: Iar acum, când poartă pe creștet zimți de aur, se dezice de mine față de lumea întreagă. Și mai mă și mustră în fața tuturor: să mă mai cumîntesc, îmi spune, și în schimb să mă îmi pierd și din grăsime. Și de atunci, Uli, de atunci lumea s-a îmbolnăvit de atîta minciună. Cînd e cu mintea trează, ajunge să se clatine și să meargă pe drumul cel greșit, de îndată ce s-a ridicat în două picioare. Un singur lucru doar o face să aleagă calea cea dreaptă: sacramentul rachiului. De aceea hal să spunem împreună rugăciunea ce se cuvine: Doamne, dă-ne azi un sherry! Haide Uli, după mine: Doamne...

ULI (*toarnă în pahare*): Doamne, dă-ne azi rachiul.

SIR JOHN: Rachiul, da, da! Doamne dă-ne azi rachiul. (*Cu voce tare*) Aleluia (*Bea*) Pentru ca să nu ne abatem de la drumurile noastre! Ce te uli la mine așa de nedumerit?

ULI: Pereții au urechi.

SIR JOHN: Nu urechi, carii.

ULI: E Salome.

SIR JOHN: N-ai nici o Salome. Ai doar carile cum rod lemnul.

ULI: Cariile, firește! Ce-are a face, să roadă pînă ce se va prăbuși întreaga odale a lumii, John. Căci roasă de carii e de multă vreme. În sănătatea ta, cavaleto!

SIR JOHN: Poți să-mi spui: dulce cavaleto.

ULI: Dulce cavaleto.

SIR JOHN: Iar acum, un psalm închinat prieteniei. În cinstea mea însumi! (*Cîntă tare*): «O tu cel care muți și muți de carne din loc în loc!» (*Către Uli*) «Te-mbrățișez».

ULI (*Cîntă*): «Te-mbrățișez».

SIR JOHN: «Tu cel a cărui înfățișare e vie, osana în cinstea cărții toată».

ULI: «Te-mbrățișez».

SIR JOHN: «O tu, atotputernic pezevenghi».

ULI: «Te-mbrățișez» (*Rid amîndoi*) De-ar ști Salome cu cine-mi pierd aici vremea, m-ar bătea pînă m-ar face fărîme; sufletește vorbind.

SIR JOHN: Da, da.

ULI: Sufletul meu e plin de vinătăi făcute de ea.

SIR JOHN: Las' să vină muiereușca. O vom face să se zbată ca o păienjenită căreia-i rupi plasa. Hai noroc. Iar acum, încălecăm și-o luăm din loc. Vom organiza o partidă de călărie cu rachiul în noi. Încălecă, Uli, (*se urcă pe butoi*) hop, hop, hop.

ULI: Hop, hop hop !

SIR JOHN: Ce diavol văd pe-aici pe jos? În rochițe verzui, și tineri și cu bările negre.

ULI: Sînt de pe-aici din Welttweil.

SIR JOHN: Înarmați cu cozi de vulpi și cu cuțite.

ULI: Aștia-s trimiși de cumnatul meu să ne urmărească, pun pariu pe oricît. Vrea să știe ce fac, lăudărosul ăsta. Omul-manufactură. Mă gonește din spate pînă ce voi ajunge să cad în capcana lui ucigașă.

SIR JOHN: Ce tot spui?

ULI: Spuneam că acest domn fabricant e o capcană ucigașă. Și nu așteaptă decît să cad în ea. Și apoi va rîde din plin.

SIR JOHN: Atunci să urcăm, să urcăm mai sus, mai sus ! Să călărim deasupra tuturor, Uli !

ULI: Da, hop, hōp, sir ! Să ieșim din toate astea, sir ! Să călărim, să călărim !

SIR JOHN: Să călărim pînă în pădurea din Ardeni. Acolo ne așteaptă iubita Rosalinda ce-adastă sub copaci numărînd firișoarele de praf plutind în aer.

ULI: O văd, o văd ! Ce fată chipeșă, cavalerie ! E Rosalinda mea, cea mult căutată și dorită.

SIR JOHN: Și la uită-te ce spînzură-n copaci, burdufe de vin.

ULI: Ce frumos, și jos numai perechi de îndrăgostiți.

SIR JOHN: Întreaga societate princiară. Văd și păstorițe, cu frumoase glezne groase. Să descălecăm.

ULI: Nu, nu. De m-ar vedea Salome... !

SIR JOHN: Salome, Salome. Papă lapte ce-mi ești.

ULI: Ia uite-n depărtare, orașul acela !

SIR JOHN: E Calais.

ULI: Și fumul negru care plutește deasupra?

SIR JOHN: O furtună britanică. Regele Arthur își golește oala de noapte.

ULI: Ce mai forfotă și ce strălucire acolo, sir. O tabără militară, tabăra regelui.

SIR JOHN: Tabără militară?

ULI: Corturi, spade și armăsari pascănd acolo, printre pietrele acelea urlașe.

SIR JOHN: La naiba ! E tabăra militară. Trebuie să ne coborîm din nori, Uli, am îndatoririle mele.

ULI: Ce îndatoriri?

SIR JOHN: Trebuie să lau măsuri, măsuri regești. Dă-te jos, recrutele.

ULI (*se prăbușește*): Da ce se întîmplă. Stai ! Mă prăbușesc, sir.

SIR JOHN: Recrut Bräcker.

ULI: Recrut ? Asta am fost odată.

SIR JOHN: Iar acum din nou. Sînt trimis să fac rost de recruți tocmai apî pentru un război bunicele.

ULI: Cum asta?

SIR JOHN: Întocmai, Oirich.

ULI: Oirich ! Oirich mă numeau prusacii. Tu spune-mi Uli.

SIR JOHN: Recrut Uli !

ULI: Cine ți-a dat dreptul . . .

SIR JOHN: Ce faci ? !

ULI: Să recrutezi soldați ?

SIR JOHN: Cu învoire britanică.

ULI: Ea n-are aici nici o valoare. (Bea)

SIR JOHN: Acolo unde stau eu, totul își are valoarea sa. Nu trage la măsă în front, recrut !

ULI: Rachiul e al meu.

SIR JOHN: Ia vin-ncoa să te examinez. Arată-mi umărul, coșul pieptului. Pieptul e foarte important în război, îl poți umple cu tot solul de gloanțe. Ia-n uita-ți-vă la acest piept ! Și posteriorul ? Aha, marfă bună, mușchi din Tockenburg, așa sînt în stare să reziste ani în șir în prizonierat fără să se vîlăguiască. Apt întru totul. Ce băiat !

ULI (tremură din tot trupul)

SIR JOHN: Ce tremuri ? În fața cui ? Te pomenești că-n fața mea ?

ULI: Acesta-i tremurătul meu războinic, sir.

SIR JOHN: Cunoaștem, cunoaștem. Trece la prima împușcătură. Recrut Bräcker ! Trei pași înainte ! Unu, doi, trei. Stînga-mprejur !

ULI: Nu mai merg la nici un război !

SIR JOHN: Eu însă trebuie să te notez pe lista mea, Bräcker (Scris cu creta ceva pe perete) Ați fost recrutat, și cu asta basta. În numele regelui britanic !

ULI: Ce-mi pasă mie de regele britanic ? (Șterge cu mînele cele scrise) Doar nu e superiorul meu ? Aici nu am nici un superior ! Noi sîntem republicani !

(Un rege bătrîn intră în curte. Din depărtare se aud fanfare).

SIR JOHN: Iată regele.

ULI: Doamne, dumnezeule ! Acesta-l, Henrik al IV-lea, dacă nu m-am încurcat la socoteală. Dar ce caută aici, în curtea mea ?

SIR JOHN: Pe tine.

ULI: Nu merg la război. Nuuuuu !

(Bătrînul rege se sperie, pleacă. Trei lovitură puternice de măsură din afară.)

ULI: Iată-o și pe Salomea mea. Pleacă ! Nu trebuie să te vadă.

SIR JOHN: Pe mine nu mă vede.

SALOME (apare): Ce tot zbierî ca un apucat ?

ULI: Eu ? Nu zbier, citeșc.

SALOME: Citești ?

ULI: Ce altceva ?

SALOME: Stă în mijlocul odăii și citește.

ULI: Se poate citi și stînd în picioare.

SALOME: Și unde ți-e cartea, mă rog ?

ULI: Citeșc fără de carte.

SALOME: Așa, din văzduh ?

ULI: Firește, Salome.

SALOME: Ai ajuns să citești și lucruri invizibile ?

ULI: Cine știe să citească, le citește și pe-alea.

SALOME: Uli, ai nevoie mîine să fii cu mîntea limpede. Du-te și te culcă.

ULI: Dar ce-l mîine ?

SALOME: Trebuie să te duci la țesătorii din Nesslau.

ULI: La Nesslau. Da, da.

SALOME: Nu vreau să te tragă iar pe sfoară.

SIR JOHN (a pus jos sticla)

ULI (*îi face semne să fie mai discret*)

SALOME: Ce tot dai din mîini. Trebuie să dormi.

ULI: Cine dă din mîini? Cine, vreau să ştiu?

SALOME: Tu. Iată, acum din nou.

ULI: O muscă mare, Salomea. Uite-o cum zboară.

SALOME: Muscă în plină iarnă.

ULI: O muscă de iarnă. Iată, am alungat-o.

SIR JOHN (*trînteşte din nou sticla pe masă*)

SALOME: Dar ce-a fost asta?

ULI: O, nimic.

SALOME: Sticla de rachiu. Uli, s-a mişcat, uite-o, se mişcă.

ULI: Sticlele de rachiu se mişcă.

SALOME: Doar nu ele singure?

ULI: Salomea, cînd cineva şi-a umplut burta de rachiu, ajunge să se clatine şi atunci, de ce să nu se întîmple acelaşi lucru şi cu o blată sticlă, ba pe deasupra o sticlă cu rachiu? Doar ea conţine izvorul tuturor clătînăturilor.

SALOME: Ia mai lasă aceste vorbe de beţiv. Ai început acum să bei pină şi noaptea. Nu-ţi mai pierzi vremea doar cu cititul mai bel şi rachiu acum, rachiu pe care l-ai fi putut vinde! Mă linge-hîrtie ce eşti! Cap tîxit de buchii! Prostăncule! Tigvă ceţoasă! Măgar cu zurgălăi! Clapon beţivan ce eşti!

ULI (*înjurătură*): Salomea!

SIR JOHN: Ia mai taci naibii din gură, dulce, drăgălaşă harpie. (*Îşi deşartă pe masă punga cu galbeni*).

SALOME: Uli! Ia uită-te ce de bănet! Bani! De unde aceşti bani?

ULI: Bani!

SALOME: Uite! Cum mai lucesc! O avere pe care tu mi-ai tănuuit-o! Iar noi ne chinulm cu atîta muncă şi tremurăm de frig, în vreme ce tu îţi ascunse aceste sume fabuloase!

ULI: Banii nu sînt ai mei.

SALOME: Doar se află în casa noastră. Dacă flecare ar trebui să se justifice de la cine ce are, n-ar mai ajunge la nimic. Îi punem la ciorap. (*Îşi scoate ciorapii de lînă şi-l umple cu monede*)

ULI: Sînt bani străini.

SALOME: O văd o văd. Oare n-ai fost tu în străinătate? Dar cine se-ntoarce de acolo cu tralsta goală? Mi-ai tănuuit aceşti bani, ai făcut pe şiretul cu mine. Ai vrut să-l păstrezi la nevoie. Doar îl cunosc pe Uli al meu.

ULI: Sînt guinee englezeşti, Salomea.

SALOME: Gulnee, da. Îi vom schimba.

SIR JOHN: Auzi, Brăker, Salomea ta stîrneşte în mine o poftă muşcătoare. Atît de durdulle. Îţi vine să-nfigi de-ndată spada în ea.

ULI: Sir...

SIR JOHN: Dămi o oglindă.

ULI: O oglindă, la ce bun?

SIR JOHN: Recrut Brăcker.

ULI: Îndată, îndată. (*Aduce oglinda*) Salome, guineele astea sînt vechi.

SALOME: Noi nouţe sînt. Ia uită-te cum mai strălucesc.

ULI: Iar eu spun că sînt vechi şi fără nici o valoare.

SALOME: Asta nu se poate şti niciodată cu banii. Vin vremuri cînd le urcă iar valoarea.

ULI: Oglinda, sir.

SALOME: Ce faci cu oglinda asta, Uli?

SIR JOHN: Pune-o în dreptul geamului!

ULI: Aș vrea s-o atîrn aici în dreptul geamului.

SALOME: Ce să caute oglinda la geam?

ULI: Uite, atîrnă tocmai bine de minerul ferestrei.

SALOME: E îndeajuns de bun și cuiul din perete. Pune-o la loc, Uli.

ULI: Trebuie din cînd în cînd să știi să dăruiești libertatea și lucrurilor, să le mai transplantezi puțin.

SALOME: Ce să caute oglinda la fereastră, nu pricep.

SIR JOHN (își pomădează barba, se piaptănă, se perie și se parfumează).

ULI: Nici eu nu pricep, Salome, nu pricep deloc.

(...)

IMOGEN (*apare*)

ULI: Ia uită-te, Rosalinda.

IMOGEN: Al cui e capul?

ULI: Ce-ți pasă de-o fizionomie moartă?

IMOGEN: Ține-mi capul în bătaia lunii, pentru ca să-l pot vedea.

ULI: Mai sîngerează încă. Totul pătat, ia uită-te, hîrțiile și cărțile mele, cu cerneala vieții. Ce nas barbar!

IMOGEN (*contemplă capul*):

ULI: Spune-mi, micuță Rosalindă, mi-ai scris versuri de dragoste, și mi le-ai prins în copaci? Versuri de dragoste prinse în crengile perllor mei, asta mi-aș dori din tot sufletul.

IMOGEN: Mai în lumină, pune mai în lumină capul.

ULI: Capete ca acesta nu aduc nici un folos lumii, domnișoară, chiar dacă ar fi să stea un veac întreg pe umerii cuiva.

IMOGEN: Și totuși, acest cap trebuia să-mi fie mie soț.

ULI: Decapitatul ăsta?

IMOGEN: Ce chip golit de viață!

ULI: Și un astfel de chip să-l ai zi de zi în fața ochilor!

IMOGEN: O viață întreagă, da.

ULI: Cu totul altfel ar fi fizionomia mea, domnișoară.

IMOGEN: Nu pot să-l mai privesc. (*Îi dă lui Uli peste miini, iar capul se rostogolește jos*).

ULI (*se apleacă după el*).

IMOGEN: Lasă-l să se învîrtească.

ULI: Dar domnișoară, ... nu, tu nu ești Rosalinda mea, nu, nu. Dar cine ești?

În haine de bărbat, încinsă cu spada? Ești poate Viola? Ce se numea Cesario?

Cesario, ești tu Cesario, spune-mi — ori poate Cressida, ori Julia în pantaloni?

IMOGEN: O, sînt puțin cunoscută, o știi prea bine. Se zice însă că sînt plină de blîndețe.

(*se aud clopote și zurgălăi. Prin curte trece regele cocoșat trăgînd în urma lui sania cu regele Cymbeline*)

Uite-l pe tatăl meu. Nu-l cunoști?

ULI: Cu sania asta a intrat tatăl meu într-un brad. Ce exemplar extraordinar a fost domnișoară.

CYMBELINE: Lordul meu.

ULI: Rege?

CYMBELINE: Încă nici o veste de la flica mea? Cine-l bălețanu?

ULI: S-a rătăcit pe-aici.

CYMBELINE: Ochii-mi s-au tulburat de atîtea rele ce s-au abătut peste mine. Nu pot să mai văd nimic. O! zi și noapte nu fac decît s-o chem prin rîpi și văgăuni.

IMOGEN: Rege Cymbeline.

CYMBELINE: Îmi știe numele? (Muzică)

ULI: Ah, Cymbeline, dar cine ești?

IMOGEN: Muzica asta sună a gol.

CYMBELINE: Cum cutezi așa ceva, străine?

IMOGEN: M-ai mutat de colo colo ca pe un obiect de preț, stăpîne.

CYMBELINE: Eu, te-am mutat? Nu rabd din partea nimănui să mă insulte, pe mine, regele! Nu voi răbda!

ULI: Nu țipa, înălțimea ta. Nu vreau să vă certați în fața mea. N-o merit. Fără mine nici n-ați fi în viață acum.

CYMBELINE: N-aș fi în viață eu?

ULI: Ați fi uitat și îngropat, cu totul.

CYMBELINE: Eu, fără el? Ce vrea să spună țărănoiu! ăsta?

ULI: Ascultă, rege Cymbeline, cine te-a scăpat în plină bătălie din mâinile dușmanilor, ei bine, cine a fost acela?

CYMBELINE: Un țaran. Un țaran oarecare.

IMOGEN: Iată-l în fața ta pe acel țaran. E el, eroul meu!

ULI: Eu mi-s. Eu sînt eroul. Eu, rege Cymbeline. Și drept mulțumire, dăruiește-mi-o.

CYMBELINE: Pe acest băiat aici.

IMOGEN: Da, tată, dăruiește-mi-l, el e Romeo al meu și Orlando deopotrivă. E Lisandru și Troilus iar eu, tată, sînt Imogen a lui.

ULI: Imogen?

CYMBELINE: Imogen, fata mea! Lăudați fie zeii! Să urce fumul jertfel pîn'la lăcașul lor! Sfirșită fie tragedia și îngropată-n larma sărbătorii! (Pleacă)

(...)

ULI: Curaj acum, Uli. Întinde fericii tale mîna, *in dulci júbilo!* (Se apropie de Imogen) Ce frumoasă ești, așa cum stal culcată acum de parcă ai fi coborît dintr-o țară undetrăiesc zeiță, ce se preumblă în văzul tuturor. Ești tu cu adevărat? Cea pe care-am visat-o? Aș vrea să-ți apar acum în vis. Și aș vrea să te pot atinge așa cum atingi un instrument într-un concert al dragostei, pe care marele muzician al lumii l-a scris pentru noi. Mulțumesc-ți ție, fii lăudat, tu zeu al teatrului, William al meu! Îți mulțumesc pentru această zeiță ce s-a născut din capul meu. Întruchiparea tuturor femeilor, iat-o culcată aici, dormind sub ochii mei. Și parfumată ca o primulă. Iar eu, a ce miros oare eu? A sfoară și a mere uscate. Astfel vrei să te urci în patul ducal? Uli? Descalță-te măcar de greii tăi pantofi. (Își scoate pantofii. Se culcă lîngă Imogen) Oare nu există nici un fel de muzică atunci cînd alde noi se culcă într-un pat? (Așteaptă. Se aude sunetul unei lăute) Ce minunată imagine a lui Venus! Imogen. (O sărută)

SALOMEA (apare). Muzica se întrerupe. Încet fără a-l vedea): Uli, unde ești?

Ce faci?

ULI (Își trage pălăria peste cap):

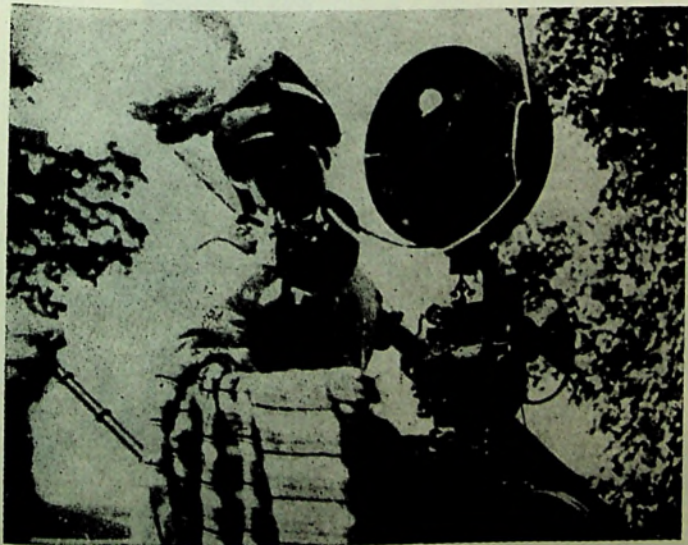
SALOMEA: Ia uită-te la el cum mi-a răscolit lada cu lucruri și toate cămășile de noapte sînt pe jos, în gunoi. Iar pantofii zac unul lici celălalt colea. Odaia e rece. Fereastra stă deschisă. Unde ești? (Iese în curte) Ce faci afară? (Tăcere) Cine a tot umblat prin zăpădă? E plin cu urme pe-aici. Urme de picior și urme de sanie. Ce se întîmplă aici? Uli, răspunde! (Tăcere) Ei bine, atunci rămîi unde ești! Din partea mea n-ai decît să îngheți cu totul, dacă așa-ți place, nerodule. N-ai decît să te dezgroape în martie, atunci cînd zăpada se topește. Doamne, dar ce-i asta! (Vede pe masă o pată) O pată roșie. (Își moaie degetul în ea, îl duce la gură) Sînge! O baltă de sînge pe masa ta. Ce s-a întîmplat cu tine? Uli, vorbește! La toți dracii, răspunde-mi!

În românește de ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN

LA SARRAZ — FURTUNĂ ȘI DIVERTISMENT

„La ce visează noile filme”

JEAN-GEORGES AURIOL, jurnalistul exigent și lucid care lansase în 1928 prima publicație de autentică demnitate culturală despre problemele filmului; reluată în 1946, constituind amorsa celebrelor *Cahiers du cinéma*.





▲ JANINE BOUISSOUNOUSE, în *Tempête sur La Sarraz*



Japonezul TEINOSUKE KINUGASA, actor și creator îndrăzneț în aria filmului experimental, de influență expresionistă, — prezent în distribuția filmului din La Sarraz ►





▼ HANS RICHTER, unul din pionierii dadaismului, inventiv deopotrivă în plastică și în film



La originile avangardei cinematografice

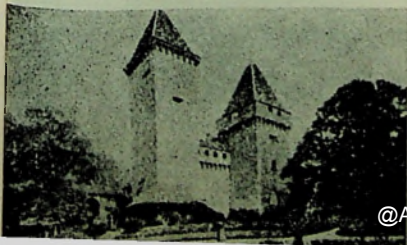
În iunie 1979, Cinemateca din Lausanne organiza, cu ocazia Congresului Federației Internaționale a Arhivelor de Film, un simpozion dedicat filmului independent și de avangardă, ca omagiu adus celor care cu cincizeci de ani în urmă se întâlneau în La Sarraz să apere cinematograful liber. Reluând un joc de cuvinte al lui Henri Chomette, « la ce visează noile filme », Freddy Buache, directorul Cinematecii, a plasat simpozionul aniversar, consacrat cercetării unui « timp pierdut » (după sceptici), sub semnul proustian al « umbrei filmelor noi ».

Considerând că « distribuirea masivă a așa ziselor capodopere a aruncat în uitare creații cinematografice ce ar trebui văzute și revăzute astăzi, căci nu este de dorit să limitezi istoria filmului la arta convențională, academică, ci dimpotrivă să-i oferi cu sensibilitatea contemporană deschidere spre viitor », și în consens cu alte întâlniri dedicate cinematografului independent¹ Freddy Buache a încercat să repună în valoare filme uitate sau neremarcate la vremea lor, opere considerate pierdute, unele inedite, realizate în afara notei tradiționale.

Pornind de la ideea că avangarda oferă o viziune personală asupra unui fapt real, viziune care nu presupune depărtarea de realitate, cineastul fiind « omul care descifrează și interpretează lucrurile, nu doar le descrie »², pledoaria pro cinema independent a fost susținută cu brio, printre altele, de filmele « Regen » (Ploaia) — Joris Ivens, « A propos de Nice » — Jean Vigo, « Mystères du château de dés » (Misterele castelului cu zaruri) — Man Ray, « Histoire de détective » (Poveste cu detectivi) — Charles Dekeukeleire, ritmurile lui Hans Richter, « Blue Bottles » (Sticle albastre) — Yvor Montagu³, « Kurutta Ippelji » (Pagină de nebunie) —

Castelul La Sarraz

Reuniune în grădină



La originile avangardei cinematografice

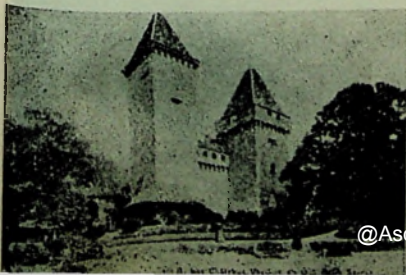
În iunie 1979, Cinemateca din Lausanne organiza, cu ocazia Congresului Federației Internaționale a Arhivelor de Film, un simpozion dedicat filmului independent și de avangardă, ca omagiu adus celor care cu cincizeci de ani în urmă se întâlneau în La Sarraz să apere cinematograful liber. Reluând un joc de cuvinte al lui Henri Chomette, « la ce visează noile filme », Freddy Buache, directorul Cinematecii, a plasat simpozionul aniversar, consacrat cercetării unui « timp pierdut » (după sceptici), sub semnul proustian al « umbrei filmelor noi ».

Considerând că « distribuirea masivă a așa ziselor capodopere a aruncat în uitare creații cinematografice ce ar trebui văzute și revăzute astăzi, căci nu este de dorit să limitezi istoria filmului la arta convențională, academică, ci dimpotrivă să-i oferi cu sensibilitatea contemporană deschidere spre viitor », și în consens cu alte întâlniri dedicate cinematografului independent¹ Freddy Buache a încercat să repună în valoare filme uitate sau neremarcate la vremea lor, opere considerate pierdute, unele inedite, realizate în afara notei tradiționale.

Pornind de la ideea că avangarda oferă o viziune personală asupra unui fapt real, viziune care nu presupune depărtarea de realitate, cineastul fiind « omul care descifrează și interpretează lucrurile, nu doar le descrie »², pledoaria pro cinema independent a fost susținută cu brio, printre altele, de filmele « Regen » (Ploaia) — Joris Ivens, « A propos de Nice » — Jean Vigo, « Mystères du château de dés » (Misterele castelului cu zaruri) — Man Ray, « Histoire de détective » (Poveste cu detectivi) — Charles Dekeukeleire, ritmurile lui Hans Richter, « Blue Bottles » (Sticle albastre) — Yvor Montagu³, « Kurutta Ippelji » (Pagină de nebunie) —

Castelul La Sarraz

Reuniune în grădină



Telnosuke. Kinugasa. Pladoarie completă dacă participanții la simpozion ar fi putut să vizioneze și filmul «Tempête sur La Sarraz» (Furtună peste La Sarraz), unul dintre documentele cele mai autentice referitoare la cinematograful de avangardă. Turnat în 1929, cu ocazia primului Congres al independenților, pentru unii o pauză între dezbateri, pentru alții chintesența întâlnirii («un congres de cineasți, cum să nu filmezi așa ceva» — scria în 1946 Eisenstein pentru a combate afirmația unor sceptici că s-ar fi realizat un astfel de film) «Tempête sur La Sarraz» un film și documentar și simbolic este deocamdată pierdut. Hans Richter și Eisenstein, cu cei doi operatori ai săi, Tisse și Aleksandrov, au închipuit atunci un conflict între filmul independent și cel tradițional. Congresiștii slabi, înrolați în armata filmului independent iau cu asalt castelul și eliberează din mînile tradiționaliștilor (congresiștii voinici) noul cinematograful interpretat de tînăra Janine Bouissounouse, secretara unui critic prezent la Congres, un «tradiționalist» japonez își face harakiri, un general «Independent» (Eisenstein) este victorios, mașini de scris sînt transformate în mitraliere și role de film în platoșe, trepiedul unui aparat de filmat folosit în chip de cal, grosplanuri și contraplonjeuri dintre cele mai îndrăznețe; dovezi existente: fotografiile de lucru și mărturiile ale participanților. Ce s-a petrecut de fapt în La Sarraz?

La Sarraz — răscruce pentru arte

La Sarraz: 3—7 septembrie 1929, rămîne marea dată a istoriei cinematografului în Elveția. Printre sutele de impresii din jurnalul castelului, am observat o notă scurtă care nu este o simplă politețe, ci constatarea unei realități pe care mulți nu au înțeles-o la timp: «La Sarraz centrul lumii».

Castelul din La Sarraz nu era un castel precum celelalte. Chiar dacă trecutul nu a lăsat relicve prestigioase, La Sarraz este citat ca locul de întîlnire a spiritelor majore ale artei și gîndirii secolului XX, cu cele mai diverse ocazii. Receptivă la tot ce presupunea avangarda artistică, Hélène de Mandrot, proprietara castelului, găzduise în 1928 primul congres de arhitectură modernă; tot în La Sarraz urmau să fie primiți cei ce aveau să dezbată proiectul muzeului contemporan.

La inițiativa unui tînăr critic parizian, conducător al revistei «Du cinéma» (Despre cinema), J. G. Aurioi, a avut loc la castelul din La Sarraz primul Congres internațional al cinematografului independent (CICI).

Fascinați de forme și de plastică, tentați de o înnoire ideatică a cinematografului pe constanta realității, susținînd eliberarea de teatru și literatură, dar mai ales de

În primul plan, S.M. Eisenstein;

Eisenstein și, în ținută de plajă, Hans Richter, cu Béla Balász, primul în dată dintre teoreticienii filmului, autor, în 1924, al unui eseu despre civilizația imaginilor, *Omul invizibil*.



constrîngerile comerciale și industriale, adepții avangardei cinematografice (pentru care filmul constituia mijlocul fundamental de expresie), erau conștienți că opera lor nu poate exista în afara unui public mai mult sau mai puțin pregătit să-și asume dificultatea desprinderii de un cinematograful tradițional, condiție care-i face pe mulți să renunțe și să aleagă calea facilă a succesului. «Și totuși fără a-și pierde curajul, Cavalcanti, sau René Clair, Man Ray sau Ruttmann, Germaine Dulac sau Richter au creat opere de mare interes, unele dintre ele considerate ca realizări absolute, «L'Etoile de mer» (Steaua de mare), «La coquille et le clergyman» (Scoica și preotul), «Rien que les heures» (Nimic decît orele), «Rythm 21» etc. Create în condiții dificile, fără nici o altă sursă decît cele ale realizatorilor, aceste filme, șocante la prima vedere, au întîmpinat rezistență din partea publicului și numai în urma intervenției unor scriitori și artiști celebri au putut fi proiectate în public».⁴

Cineasții au simțit nevoia să se grupeze, să facă front comun vis à vis de un public foarte rezervat, oscilînd între șoc și refuzul total.

«De fapt nu se pune problema de a suprima cinematograful obișnuit — spunea încă din 1928 Germaine Dulac — ci de a coexista cu cinematograful pur. Niciodată idolii cinematografului pur nu au avut o pretenție atît de ridicolă. Ei sînt primii care admiră realizările cinematografice care beneficiază de un scenariu solid, dar ei apreciază că, alături de ceea ce numim cinema dramatic, trebuie să-și cîștige locșorul un cinema de artă, un cinema-poezie. Esențialul este de a ști dacă operele pe care le prezintă au o valoare așa de mare pentru a ne da cîteva clipe de bucurie cerebrală și a ne face să vibrăm de emoție artistică.»

Patronat de André Gide și Luigi Pirandello, cu reprezentanți din Film-Liga din Olanda, Film-Club și Revue du Cinéma din Paris, Cine-Club din Spania, Ciné-Club din Geneva, Film Society din Londra și din alte șapte țări (Cavalcanti, René Clair și Moussinac, Hans Richter, Ruttmann, Lupu Pick și Pabst, Marinetti și Alberto Sartoris, Béla Balász, Eisenstein, Tisse și Aleksandrov, Arnold Kohler — referent în cotidianul «La Suisse» despre desfășurarea Congresului, Alfred Masset — un mecena al cinematografului elvețian, Georges Schmidt — profesor și director al Școlii de arte plastice din Bâle), CICI și-a propus împreună cu cei 25000 de spectatori să aprobe cinematograful independent, diferențiat practic și spiritual de orice formă de cinema comercial, în scopul creșterii semnificației umane a cinematografului.

Rezoluțiile concrete ale Congresului (Revue du Cinéma nr. 4/15 octombrie 1929): constituirea Comisiei pentru producția și multiplicarea operelor valoroase (cu sediul la Paris), înființarea Federației cinecluburilor (cu sediul la Geneva), pentru

Criticul Léon Moussinac, creatorul primei rubrici de film într-o revistă literară, *Le Mercure de France*, semnase deja, în 1925, cartea sa *Naissance du cinéma*

Hans Richter cu Georg Schmidt



asigurarea unei relații constante cu publicul și facilitarea circulației internaționale a producției cinematografice de avangardă (« ficțiunea pură » spunea Eisenstein « nu poate exista în afara spectatorilor »), oportunitatea creerii unei biblioteci internaționale de cinema, au fost urmate de furtunoase dezbateri teoretice. Filmul are înainte de toate o valoare socială (Béla Balázs), dar limitarea lui la o singură formulă estetică duce la limitarea producției cinematografice (Hans Richter); cinematograful independent este de fapt o formulă foarte generală care nu exclude nici o tendință (Montagu și Moussinac); o anumită stare de spirit, sinceritatea creatorului, este piatra de încercare a cinematografului independent, cea care-l determină pe creator să nu facă concesii succesului, adeseori doar o singură secvență reușită poate salva sau justifica o operă mediocră (Eisenstein); în distincția dintre filmul mut și sonor (Béla Balázs și Hans Richter) sunetul nu este numai un element contemporan al imaginii, ci un argument pentru crearea impresiei globale, originale; cu filmul sonor se descoperă lumea nevăzută a zgomotelor (Hans Richter); cercetând cauzele unui eveniment se poate obține spiritul acestuia prin analogii (Eisenstein)...

Semnificații . . .

Subliniind actualitatea Congresului din La Sarraz, Freddy Buache afirma în 1955 « acest eveniment rămâne marea dată a istoriei cinematografului în Elveția (...) rezoluțiile finale nu și-au pierdut cu nimic actualitatea, chiar dacă nu s-au tradus prin rezultate practice, vizibile, ele au precizat o concepție cinematografică, ce, în ciuda lipsei de valoare și semnificație a majorității producției internaționale, se simte astăzi la cei mai buni cinești (...) Congresul a permis practic creatorilor care cred în valoarea umană și lirică a cinematografului să se exprime liber. Consecințele spirituale care vor rezulta de aici pot și trebuie să fie considerabile ».⁵

Cinematograful a câștigat mult în arta montajului și a narațiunii din experiența avangardei. Opușind noul vechiului și viitorul trecutului, având mai multă încredere în aventură decât în certitudine, manifestându-se în afara normei și contestând ordinea formală, negând convențiile și lucrurile comune, anticipând, avangarda și-a consolidat locul în istoria cinematografului.

La Sarraz e dovada valabilității cinematografului independent, în ciuda tăcerii care l-a înconjurat ani de zile. Popularitatea lui « Napoleon » de Abel Gance, interesul crescând față de Hans Richter, dezvoltarea cinecluburilor, preocuparea cinematecilor pentru recuperarea filmelor considerate pierdute, crearea Federației Internaționale a Arhivelor de Film, constanța angajare în realitate și marcatul interes politic în creația de avangardă care, « nu e numai o luare de poziție estetică ci și una politică »⁶, continuarea acesteia prin ceea ce a înnoit cu adevărat cinematograful — neorealism, *free cinema*, noul val, — sînt tot atitea semne că La Sarraz nu a fost frământarea utopică a unor intelectuali visători.

¹ Printre altele în: 1963, 1965, 1966, 1967, 1970, 1976 la Lausanne.

² Jean-Luc Godard, Lausanne, 1979.

³ Prezent la Lausanne în 1979, Yvor Montagu își amintește cu deosebită plăcere și povestește cu mult haz despre Congresul din La Sarraz.

⁴ Arnold Kohler în « La Suisse », 3 septembrie 1929.

⁵ Bulletin de la Cinémathèque Suisse nr. 4, pag. 18.

⁶ Eisenstein, septembrie 1929, Congresul...

LE CORBUSIER LA BUCURESTI

marișor Caradza adora
les Allemands, boit de préférence
de la bière (à ce qu'il m'a paru)
vit en un quartier moderne,
au milieu de trop de tapis
orientaux dont l'origine ne
peut, selon lui, être la plupart
du temps, qu'allemande. Il
connaît son français infini-
ment mieux que moi - ce qui
est peu dire, mais combien humblement
pour moi, cependant. -



GEO ȘERBAN

ADDENDA la capitolul «**BUCUREȘTI**»
din «**CĂLĂTORIA ÎN ORIENT**»
întreprinsă de **LE CORBUSIER**
pe cînd se mai numea doar **Charles-Edouard Jeanneret**,
originar din **La Chaux-de-Fonds**

«...una città molto mondana e interessantissima»
«...un Bucarest si rempli de beaux souvenirs»
«...Bucarest est un dimanche toute la semaine»



Cele șase-șapte pagini de impresii românești din jurnalul călătoriei în Orient, aproximativ echivalentul numărului de zile petrecute, în iunie 1911, la București, de viitorul mare arhitect Le Corbusier, au la origine împrejurări și raporturi personale ce le amplifică substanțial rezonanța. Redactat *sur le vif* și publicat aproape simultan cu efectuarea voiajului, sub formă de corespondențe pentru « *Feuille d'Avis* » din *La Chaux-de-Fonds* — jurnalul va apare în volum la mai mult de cincizeci de ani distanță, într-o ediție revăzută și parafată de autor în iulie 1965. E puțin probabil ca foiletoanele inițiale să fi suferit, la reluare, modificări importante; — importante sînt însă completările și clarificările posibile de aici înainte prin investigații de arhivă. De acest lucru și-a dat seama, bunăoară, cercetătorul italian Giuliano Gresleri; după ce a semnat (alături de J. Oubrierie) introducerea ediției din 1974, tipărită la Florența, a revenit după alți zece ani într-o sinteză documentară, *Le Corbusier viaggio in Oriente* (gli inediti di Charles-Edouard Jeanneret fotografo e scrittore, con una nota di Italo Zannier su Jeanneret fotografo — Marsilio Editori, Fondation Le Corbusier)¹.

Între sursele explorate de Giuliano Gresleri nu putea lipsi — cum era de așteptat — fondul William Ritter, aflat în păstrarea Bibliotecii Naționale de la Berna. În foarte riguroasă și bogat ilustrată exegeză critică, *Le Corbusier, l'architecte et son mythe* (Paris, 1971), Stanislaus von Moos vorbește de înfrîurirea exercitată efectiv de William Ritter² în perioada 1909—1917, adică pînă ce arhitectul trece definitiv în Franța. Sub atari auspicii, așadar, avea loc însăși plecarea către Orient. Pentru o bună parte a itinerariului ales, Ritter a putut să ofere îndrumări, sugestii din proprie experiență, întrucît frecventase asiduu țările dunărene. Cu două decenii în urmă (exact diferența de vîrstă dintre Jeanneret și Ritter), acesta petrecuse un timp mai îndelungat în România, stabilind aici contacte numeroase și trainice, de unde și impulsul de a căuta ocazia să revină. Îl readucea la noi, în special, strînsa prietenie legată cu Nicolae Grigorescu. Datele se cunosc, au fost puse în circulație mai de mult de către profesorul G. Oprescu, iar de curînd întregite prin valorificarea unor texte critice semnificative de către istoricul de artă Remus Niculescu (« Studii și cercetări de istoria artei, seria artă plastică, tomul 31/1984»). Antenele lui Ritter se întindeau în mediul cultural românesc dîncolo de persoana pictorului nostru clasic, fapt atestat la cea mai sumară privire în arhiva berneză. Primea regulat scrisorî, în primul rînd de la Léo Bachelin, fost mentor al său la gimnaziul din Neuchâtel între 1886—1888, ajuns profesor la București și asiduu traducător, comentator de artă, cese în principalele publicații din epocă, intrat în relații cu expozenții ai tuturor generațiilor de la Caragiale la Tudor Arghezi (care nu-și va drămui regretele, la moartea sa, în 1930). Corespondența aceasta începe în 1889 și se curmă, practic, la dispariția interlocutorului, cumînd — în peste 30 de ani — sute de mesaje, unele dintre ele veritabile rapoarte despre tribulațiile vieții intelectuale

¹ Asupra lucrării din urmă ne-a atras atenția dl. arhitect Simion Simion, avînd amabilitatea să ne pună la dispoziție cîteva rîzleze extrase-xerox.

² Asupra acestor raporturi nici nu o nevoie de clarificări din afară, cît timp există declarații crancante, ale lui Le Corbusier însuși: « Dans la période trouble où l'on apprend à connaître les hommes, où l'on quitte les années d'études pour se lancer avec confiance dans le grand jeu de la vie que l'on croit ouvert aux hommes de bonne volonté, où toutes les forces — la persévérance, la conviction, le savoir — sont offerts sans restriction avec la naïve prétention de secourir la muraille de l'indifférence quotidienne, à ce moment j'ai trouvé un vieil ami pour accueillir mes incertitudes, mes étonnements. Il ne croyait pas à Cézanne, et moins encore à Picasso, mais cela ne nous séparait nullement. Il était la « toute science ». Son cœur était en transe devant les phénomènes de la nature et les luttes qui déchiraient les hommes. Nous avons parcouru ensemble de grands paysages de significations historiques — lacs, hautes-plateaux, Alpes. Et lentement, petit à petit, je me suis affirmé. J'ai découvert que l'on ne pouvait compter que sur ses propres forces. Cet ami était William Ritter ». (Jean Pécie, *Le Corbusier lui-même*, Editions Roussou, Genève, 1970, p. 48).

bucureștene. Din 1890 debuta corespondența lui Ritter cu entomologul franco-elvețian, devenit bucureștean, Arnold Montandon și, pe rînd, cu familia întreagă: Césarine (soție), René și Marcel (fii), Madeleine (soția lui Marcel), Féneol (fiul lor) etc., etc. Cu pictorul G. D. Mirea, schimba epistole în 1898—1900, apoi cu Alex. Steriadi, cu Anastase Simu, colecționarul de artă, cu N. Petrașcu. Un adevărat iureș epistolar provine de la poetul Al. Macedonski, cunoscut în împrejurările călătoriei din 1906; din acel an datează, în fondul Ritter, nu mai puțin de 18 scrisori, din 1907 iarăși 14, ca să scadă în 1908 la 7, în 1912 la 9, pînă se întrerup de-a binelea din pricina izbucnirii războiului prim mondial. Dar, între timp, începuse corespondența cu profesorul de estetică și poet al modernității Ovid Densusișianu, în 1908, de la care va recepționa vești pînă în 1938. Deasemeni în 1908 avea un devotat amic în inginerul și gazetarul Nestor Urechia. Cele din urmă semne de amicitie din București îi parveneau de la muzeograful Al. Tzigara-Samurcaș, cu data de 1 iulie 1943. Era de mult retras într-un colț al înșoritului Tessin, la Melide, unde va și sfîrși, sîmbătă 19 martie 1955, la vîrsta de 88 de ani. Aici mai primea, încă în 1953, răzlețe gînduri din partea concetățeanului său Le Corbusier. În anii '20—'30 corespondența dintre ei se succede cu suficientă regularitate pentru a atesta că legătura stabilită în pragul lui 1910 n-a îmbrăcat un caracter pasager și nu s-a limitat la răstimpul formării lui Jeanneret. Nici nu pare să fi fost stînjenită de gloria revărsată, treptat, asupra vestitului arhitect.

Deocamdată însă, ne aflăm în ajunul plecării, cam intempestive, pe drumul Constantinopolului. Charles-Edouard Jeanneret părăsise La Chaux-de-Fonds în aprilie 1910 pentru un stagiul de documentare asupra dezvoltării artelor decorative în Germania; citeva luni la München, alte citeva la Berlin, raite mai scurte prin Dresda, Karlsruhe, Stuttgart, Ulm. Observațiile și informațiile colecționate le va sintetiza în broșura publicată în 1912. Răzlețe însemnări, articole de atitudine mai semnate prin foi locale, cum era « National Suisse » din La Chaux-de-Fonds, unde ar fi putut să observe iscălitura mai veche a lui William Ritter. Oricum, numele Ritter îi suna familiar, căci aparținea unui destul de cunoscut (în zonă) inginer hidraulic și antreprenor constructor, nu altul decît tatăl lui William. Apropierea efectivă s-a produs, mai mult ca sigur, la München, pe parcursul documentării lui Jeanneret. De la Berlin (cu data aproximativă: 28 oct. 1910), acesta i se adresa condescendent cu formula « Cher Monsieur Ritter », pentru a culmina într-o notă de entuziastă și măgulitoare evocare a ambianței de neuitat din locuința sa aflată în faimosul cartier mînd-chenez Schwabing: « Mon intention ce soir aurait (été) presque de vous vanter un bout à l'autre de cette lettre, votre palais; j'aurais voulu vous dire que si par — je pense que vous seriez perplexe, vous demandant si toutes les vastes salles dorées d'un palais équivalaient jamais à cette idéale atmosphère dont j'ai pu aussi en quelques heures heureuses, subir le charme profond ». ¹ Partea senzațională a scrisorii este că tot acest flux elegiaco-adulator avea punctul de pornire într-o vizită făcută la Berlin nu altcuiva decît dramaturgului român Ion Luca Caragiale, desigur la inițiativa lui W. Ritter. Un amplu paragraf îl privește în exclusivitate: « Monsieur Caradiale adore les Allemands, boit de préférence de la bière (à ce qu'il

¹ Ar exista unsoari tentația de a îndrepta, pe ici pe colo, franceza epistolarului, dar de vreme ce însuși își recunoaște deficiențele, chiar în dedicația către fratele său, cînd va tipări în volum *Căldărie*, glăim mai cuminec să păstrăm taxul intact, pentru mai multă autenticitate.

m'a paru), vit en un quartier moderne, au milieu de trop de tapis orientaux dont l'origine ne peut, selon lui, être, la plupart du temps, qu'allemande. Il connaît son français infiniment mieux que moi — ce qui est peu dire, mais combien humiliant pour moi, cependant. — Homme d'âge déjà, philosopant de la vie certainement avec une grande compétence, il m'a paru receler sous sa bonhomie et son extraordinaire simplicité, une infinité de richesses. On le sent prêt à s'ouvrir ardemment à toute nouveauté, et c'est du reste cette soif-là qui le fait tant admirer les Allemands ». Avem în aceste rînduri, miraculos inedite pînă astăzi, unul dintre cele mai pregnante portrete trasate autorului *Scrisorii pierdute*, — parcă anume zămislite spre a servi de lapidar comentariu la știuta fotografie berlineză, în costum de arnăut, comunicată de Zarifopol și reprodusă de Călinescu în *Istoria literaturii*. Se confirmă și informațiile transmise de Ecaterina Logadi, fiica sa, în niște amintiri tîrzii (« Viața Românească » nr. 6/1962), cum că scriitorul nostru clasic se înconjura bucuros de tinerime studioasă, găsind ușor lungimea de undă a comunicării nefandosite. Pînă una-alta, scrisoarea conține referințe cu privire chiar la fiică (fără a fi numită, de unde rezultă că preopinientul îl instruisese din vreme asupra ei și urma să tălmăcească just aluzia): « Elle... n'y fut pas ! Le papa n'en parla même pas, mais seulement d'un fils qui était quelque part chez son professeur ». E de imaginat savoarea scenei: tînărul « supirant », la curent cu faimoasa frumusețe a « indienei » (cum i se spunea lui Tușchi de către cei intimi), nerăbdător să-i zărească, măcar chipul în vreme ce



Caragiale la Berlin, așa cum l-a cunoscut Le Corbusier

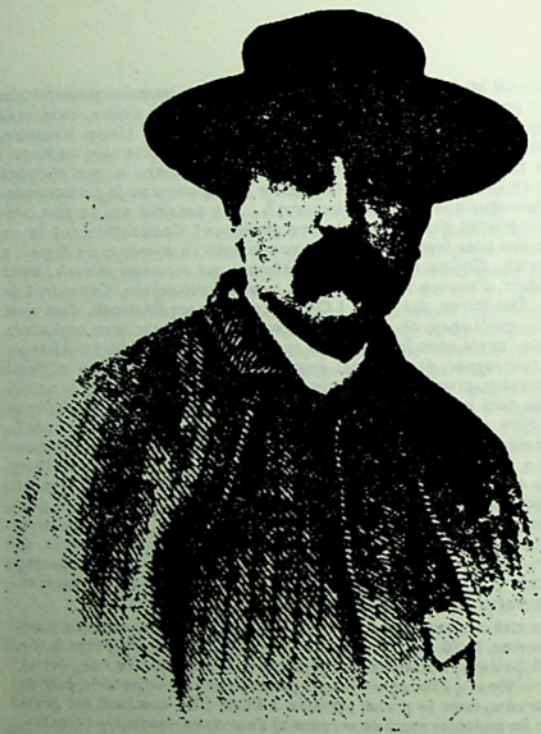
hîtrul părinte, prefăcut a nu sesiza dedesubtul situației, îi da zor despre... Luki-
Rezumînd mai departe discuția purtată, Jeanneret certifică un alt punct din amîn-
tirile fiicei; anume nemulțumirile circotașului său tată față de arhitectii nemți: « La
bière étant buë, je quittais ce salon de maison locative prétentieuse, non sans avoir
de lui, reçu pour toute la corporation des bâtisseurs, une sabordée que provoqua
cette porte blanche qui crève si bêtement les murs, à côté du piano, sous la griffe
de tant de hiboux hiératiquement collés sur la frise du plafond. Monsieur Carad-
jale pense que notre corporation contient beaucoup de butors. Il le disait à quelqu'un
qui ne le contraria point ». Fără să știe (ori, poate, inteligența lui infailibilă intuisie !),
Caragiale turna gaz peste foc. Vizitatorul din fața sa era el însuși măcinat de radicale
insatisfacții de pe urma experienței a două luni lucrate în atelierul arhitectului
Peter Behrens. (Să-l urmărim confesîndu-se, insistent, lui Ritter: « Car je juge
maintenant très sévèrement un homme qui s'est laissé entourer par le cortège
fatal de la gloire, Behrens, puissante personnalité, devient victime de ses succès.
Désireux de gagner beaucoup, il entreprend trop, perdant tout contrôle efficace
sur ce que nous, ses 20 nègres, élaborons souvent à contre-cœur et seulement
mâtés par cette fêrule autoritaire injuste »). Refuzul de a apuca făgașul steril al
multor colegi (« superficiels, sans aucune fibre artistique, sans aucune passion,
hormis celles très vulgaires de la boisson, de la danse, des bals publics et, parfois,
de la malpropre vie ») asociat convingerii precise despre exigențele profesiei
îmbrățișate (« J'envisage qu'un architecte doit, avant tout, être un penseur. Son
art, fait de l'abstraction des rapports, n'ayant aucune possibilité de décrire ou de
peindre hors du symbole; son art n'exige pas une main habile. Celle-là même pour-
rait être fatale. Mais il faut à ce manieur de rythmes un cerveau largement déve-
loppé et d'une souplesse extrême. La culture générale, aujourd'hui qu'aucun style
ne règne, me paraît la base de tout ») îi vor alimenta dorința, din ce în ce mai imper-
rioasă, de a-și căuta rosturile potrivite pe alte căi. Am făcut loc generos citatelor
spre a se vedea ce gînduri frămîntau mintea lui Jeanneret cînd se prezenta lui Car-
giale și, desigur, cam ce chestiuni puteau anima conversația lor. Declarațiile către
William Ritter concordă cu măturii reproduse în alte locuri. Astfel, cartea lui
Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, produce cîteva mostre edificatoare — la 25 noi-
1910: « Je demeure effaré, sans courage, sans joie, sans goût au travail. J'arrive le
soir chez moi, abruti et je me traîne sur-tout le chemin qui me mène de chez Beh-
rens à chez moi, telle une loque, un flasque énergumène ». — la 4 ian. 1911: « Le
milieu est exécrable, ma vie ici est imbécile. De l'écrasement du matin au soir et pas
de réaction possible le soir. Milieu plus vide, au fur et à mesure, que j'avance ».
Într-o asemenea stare de spirit îl găsește epistola prietenului August Klippstein
(bernez de origine, viitor istoric de artă, anticar și negustor de tablouri), aducîndu-i
la cunoștință că cel mai frumos El Greco s-ar găsi la București. Parcă electrizat,
revăzînd într-o străfulgerare tot ce aflase de la Ritter, poate și de la Caragiale, răs-
punde fără ezitare: « PARTONS, ALLONS À BUCAREST ! »

Două luni mai tîrziu, molipsit de semnele de exuberanță ale primăverii, (« la
joie revient en moi, la monotonie grisaille se dissipe »), Jeanneret îl ținea la curent
pe William Ritter: « Pour clore ma vie d'étude je prépare un voyage très grand ».
Avea în vedere realizarea aceluia periplu dorit din ce în ce mai categoric, ce-l va
purta dincolo de meleagurile dunărene spre Cornul de Aur, la picioarele minare-
telor Sfîntel Sofii și mai departe: « Mon esprit s'est, en ces mois, tout ouvert à
la compréhension du génie classique, que (?) mes rêves m'ont porté là-bas obsti-
nément. Toute l'époque actuelle, — n'est ce pas? — regarde plus que jamais vers

ces terres heureuses où blanchissent les marbres rectilignes, les colonnes verticales et les entablements parallèles à la ligne de mer. Or, l'occasion s'offre; mon rêve devient réalité». În drum, succesive escale în Slovacia, Ungaria, țările balcanice. România sînt desemnate ca obiective deduse firesc din discuții anterioare cu Ritter: « Vous me les avez tant rendus chers, que j'y veux aller ». Pentru o mai eficientă inițiere, solicită să i se indice lecturile profitabile: « ... ne pourrais-je pas commencer mon initiation par quelques efficaces lectures?... n'y aurait-il pas de plus précises sensations enregistrées par quelque poète généreux? Constantinople! je ne le verrai peut-être pas plus féérique que ce certain tableau magique de Signac à l'exposition de Munich. Claude Farrère dans *L'Homme qui assassina* m'avait, voici des années, fait adorer d'avance la ville morte, la ville musulmane. Cependant je voudrais davantage. Des livres, des livres! Où est *La prière sur l'Acropole*, dans quel volume de Renan? Et quels sont, oh dites-le moi, vous qui avez tant lu et connaissez tant de belles choses, quels sont les quelques rares mais indispensables initiateurs qui devraient m'accompagner dans un tel voyage de rêveries ». Pentru edificări suplimentare, mai precise, promise să-l viziteze pe Ritter la München iar, în același scop, îi cere părerea dacă n-ar fi util să-l abordeze și pe Caragiale: « pensez-vous déplacé et impoli d'aller un jour, à ce sujet, trouver monsieur Caradjale, — dont la fille, l'inexprimablement belle, doit s'en être allée, au bras d'un forban? ». În finalul scrisorii, înainte de a iscăli, expeditorul pune data: 1 martie 1911. Noua întâlnire cu Caragiale trebuie să se fi consumat la destul de scurt interval; îl găsea absorbit de proiectata și niciodată terminată plesă *Titircă, Sotirescu & C-ie* și prins de temporara colaborare la « Românul » prietenului Goldiș, din Arad. Pentru numărul festiv al acestei gazete, de la mijlocul lui aprilie, îl convoca pe Delavrancea, pe Vlahuță să destineze fiecare câte o contribuție literară. Așa că, avîndu-l proaspeți în minte, tocmai către ei îl va îndruma și pe tînărul solicitator de relații bucureștene, înmînîndu-l cuvenita scrisoare de recomandare.

Expediția propriu zisă demara în mai 1911. Un mesaj către Ritter, ornat cu ștampila poștel din Raduevatz, la 30 mai, dă seamă de trei zile petrecute la Praga într-o dispoziție admirativă (« dans la *Stimmung* admirative que vous pouvez imaginer »), apoi o săptămînă prin Viena (« Breughel fut un point culminant et aussi le parc de Belvédère et Schönbrunn, dont le grand parterre à l'heure du couchant est grandiose entouré par ses formidables murs de verdure ») de unde cu vaporul, pe Dunăre, pînă la Budapesta (relevabilă doar prin ocazia neașteptată de a achiziționa interesante vase de ceramică — de altfel, ca și, mai jos ceva, la Baja) și, în aval, către Belgrad. Rîndurile erau așternute chiar pe puntea vasului, tremurate, hîfnate, pe cînd cădea seara, în apropiere de Karlovitz: « ... le spectacle est si attachant que nos livres restent fermés et que cette pauvre lettre — la seule manifestation active de la journée — a subi de nombreuses fois des pannes sans fin. Tout, sur ce grand fleuve, excite la curiosité, l'admiration, la contemplation. Nous y sommes déjà depuis plusieurs jours et nous nous réjouissons d'y devoir passer des jours encore ». Totodată, are grijă a-l pune la curent cu angajamentul de a trimite ziarului « de acasă » relatări din cursul voiajului; pe măsură ce reportajele sale vor ocupa coloanele gazetei respective, i le va expedia lui Ritter, pentru eventualitatea că l-ar fi lipsit la timp de corespondența promisă. Pe clapa plicului, loc de regulă rezervat pentru adresa expeditorului, Jeanneret calligrafia distinct: « poste-restante Bucarest jusqu'au 15 juin ».

Însă, odată ajuns în capitala Românel, programarea inițială devine susceptibilă de modificări. Contrar prevederilor, se mai găsea încă, aici, la 21 iunie, dată la care certifica mătușii Pauline Jeanneret că, abia a doua zi, va fi reluată ruta către Con-

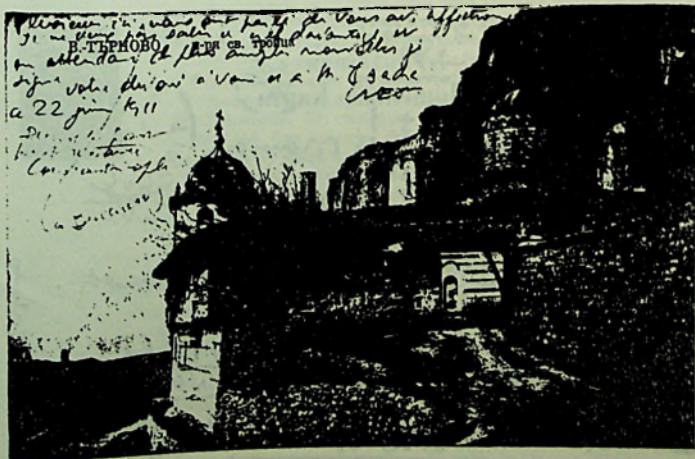


William Ritter

stantinopol, nu înainte de a mai da totuși o raită la niscaiva minăstiri. Pare că ar trebui un efort de voință călătorilor ca să se dezlipească de climatul atașant al Bucureștilor. Cităm după versiunea din cartea lui Giuliano Gresleri: « Grazie alla raccomandazione di Caradis, il nostro soggiorno qui ha presto tutt'altro andare che quello nelle altre città » (*Le Corbusier viaggio in Oriente*, p. 385). Fie din cauza unei lecturi eronate a editorului, nefamiliarizat cu personalitatea lui Caragiale, fie dintr-o scăpare a tipografului, și mai puțin în temă, numele clasicului nostru apare schimonosit. În schimb, comunicarea în sine, prin lapidaritatea ei, ar îngădui presupunerea că familia întregă era la curent cu ce acreditări pornise la drum junele Jeanneret. Acesta căuta să rezume într-o frază — pînă la detaliile păstrate în vederea corespondenței ulterioare pentru « Feuille d'Avis » — impresia globală produsă de orașul pe care urma să-l părăsească: « Bucarest è una città molto mondana e interessantissima per l'eccezionale moda femminile che vi si vede ». Observatorul de circumstanță fusese atît de preocupat să vadă totul și atît de solicitat, încît nu-i mai rămăsese timp pentru redactarea foiletonului convenit (« Io faremo a Constantinopoli »). Pentru că prevedea îndreptățite dojeni ori spre a-și domoli firești muștrări de conștiință,

invoca impedimentul meteorologic: « Da tre giorni il calore è formidabile e siamo tutto un bagno ». Hazardul îl aducea la vorba lui Caragiale: « Căldură mare, dom'le ! » Mai stînjinit, era, de bună seamă, pentru tăcerea față de Ritter; după relatarea înșăilată în legănarea valurilor, înaintea debarcării la Belgrad, apuca să-i dea alte vești, numai la trecerea în Bulgaria. Se grăbea să-i destineze măcar cîteva cuvinte, pe o cartolină ilustrată reprezentînd silueta unei minăstiri din Tîrnovo, sub data de 22 iunie 1911: « Ce matin nous avons quitté Bucarest après 6 jours de séjour. Ce fut très exquis et du farniente dans toutes les largeurs. Nous fûmes, grâce à la lettre de M (onsieur) Caradjale, reçus avec une amabilité qui nous toucha, chez M (onsieur) Bachelin et puis chez M (onsieur) Vlahuță. Le dernier jour on avait même organisé pour nous une tournée de monastères en l'auto du ministre des travaux publics. Nous dinions chez le Metropolitane-Primat (l'ancien) ... Plusieurs ici, à Bucarest, nous ont parlé de vous avec affection ». Pentru cititorul actual, e cel mai consistent mesaj întrucît desfășoară firele tuturor contactelor personale reușite în scurtul timp petrecut de Le Corbusier în mediul bucureștean.

Natural, primul contactat nu putea fi altul decît Bachelin, cel ce deschisese orizonturile românești pentru însuși William Ritter, cu atîția ani în urmă. Deși se strămutase de suficientă vreme la București, originea sa elvețiană (și încă din Neuchâtel-ul vecin cu La Chaux-de-Fonds) garanta spontana apropiere între Bachelin și Jeanneret. Ca fost bibliotecar al Palatului, i-a putut facilita vizitarea colecției regale de tablouri, unde se găseau rîvnii El Greco, scop principal al călătoriei cînd fusese pusă la cale împreună cu August Klippstein. Dealtminteri, Bachelin întocmise cel dintîi catalog al acestei colecții și dobîndise oarecare autoritate în lumea artelor plastice, comentînd de peste un deceniu expozițiile curente. Se număra printre



recevoir le plus joyeusement possible. Il avait la tête d'un superbe Pan *rubensi* que et la table était couverte de lys ». (apud ed. Forces Vives, 1966, p. 155). Acest amestec de somptuozitate bisericească și rafinament laic exprima foarte exact personalitatea fostului ierarh superior, Ghenadie Petrescu (1836—1918), eroul unei scandaloase îndepărtări din scaun, în 1896, de când fusese nevoit să-și ducă restul zilelor într-un discret exil la minăstirea Căldărușani, veche ctitorie a lui Matei Basarab, restaurată sub supravegherea fostului Mitropolit. Prin urmare, pragul acestui lăcaș de reculegere l-a călcat Jeanneret. Dar el mai adăuga, în continuarea portretului citat: « Nous nous étions balladés ce jour-là, à Bucarest, de monastère en monastère. . . » Ele puteau fi: Antim, Cotroceni, (venerabila ctitorie a lui Șerban Cantacuzino), Văcărești, — dacă nu și simple biserici, marcate de un trecut apreciabil: Stavropoleos, Colței, Krețulescu, Fundenii Doamnei — măcar acestea din remarcabila zestre a orașului.

Cu amănunte suplimentare despre șederea în București, revenea corespondentul lui William Ritter într-o altă carte poștală, de astă dată expediată din Constanța, în jurul lui 6 iulie. Continua să fie restanțier la capitolul epistolar și trebuia, deci, să recurgă la obișnuitele circumstanțe atenuante: « Nous nous sommes attardés en Roumanie et en Bulgarie et ne sommes arrivés ici qu'hier ». Anumite precizări aducea în ce privește circuitul minăstiresc: « Nous avons vu la fameuse petite chapelle du Paradis et puis aussi 2 monastères aux environs de Bucarest ». Să fi fost Cernica cea de a doua minăstire? Un lucru se vede că-l obseda, de vreme ce găsește nimerit să-l evoce, fie și cu întârziere: « . . . beaucoup de Grigoresco chez M (onsieur) Vlahuță, (peintre d'un grand sentiment et d'une grande maîtrise) ». Citarea lui Grigorescu în contextul evocării vizitelor minăstirești își are deplină justificare, știind că ex-Mitropolitul Ghenadie, cu care Jeanneret se întreținea, pe subiecte de artă, avea o adevărată slăbiciune pentru maestrul de la Cămpina; există dovezi că depunea eforturi ca să obție copii după anumite opere ale maestrului (documentele produse de preotul econom G. I. Gibescu în lucrarea *Un mare ierarh*, Buc. 1940). Concomitent cu edificarea asupra valorilor consacrate ale artei românești moderne, Jeanneret folosea prilejul de a se iniția în cuprinsul creațiilor imediate, contactându-i pe creatorii în curs de afirmare. Evident, locul prielnic întâlnirii îl asigura cafeneaua: « Nous connaissons sur la terrasse d'un café fameux les peintres et les écrivains de Roumanie. Et, puisque nous étions français, nous fûmes reçus avec grande affabilité. Ces peintres étaient ceux de la *Jeunesse Roumaine* — une « sécession » aussi, venue jusqu'ici. Nous les aimâmes pour ce qu'ils nous parlaient avec feu de leurs arts nationaux, et nous vibrâmes à l'unisson à propos de broderies et de céramiques populaires ». (Forces Vives, p. 51). Deși vizitatorul nu i-a reținut numele, identificăm lesne Terasa Oteteleșeanu, peste alți doi-trei ani eternizată de Camil Ressu într-o pînă ce-și are, astăzi, locul în patrimoniul clasic. Cu un minim efort de imaginație, am putea să-l plasăm și pe Jeanneret printre comensali. Se va fi întreținut cu Iser, cu Minulescu? În calea sa apăruse, oricum, un neprevăzut cicerone. Aflăm de el din cartea poștală către Ritter: « . . . Jeanjaquet, que j'ai eu beaucoup de plaisir à connaître ». Numitul îndeplinea funcția cronicarului artistic al jurnalului « La Roumanie », unde — exact în acele zile — cam luase la refec expoziția în curs a « Tinerimii române ». Incisivitatea lui coincide, în substanță, cu remarcile din notele de drum ale lui Jeanneret. De loc de mirare, ca acesta din urmă să se fi lăsat influențat de opiniile cronicarului local, de la care e posibil să fi împrumutat chiar argumente ale prețurii pentru Grigorescu, dacă luăm în considerare elogurile ce i le aducea în numărul din iunie 1911 al revistei « Comorile României ». Apare firească influența, îndată ce-l examinăm mai de aproape pe preopinent, al cărui nume întreg era Marc A. Jeanjaquet. O istorie com-

plicată se leagă de venirea lui în țara noastră și ru e cazul s-o depănăm acum. Esențialul e că, prin tată, provenea din Neuchâtel. Alina împlinise 21 de ani, când pierdea un proces de presă la Locle, în 1902, trebuind deci, să-și mute penții. Și-a căutat un rost, se pare, la Odessa, de unde coboară curînd spre Constanța. Își va descoperi fortuna la noi, asemeni multor elvețieni, înainte și după el. Mai întîi ca profesor în vechiul Tomis, apoi legitimat ziarist, din 1906, la București. Îi va schița profilul, în stilul său bombastic. Macedonski în « Biruința » (9 aug. 1909). Ponderat, îl evoca unul dintre foștii săi elevi conștanțeni, scriitorul Ion Marin Sadoveanu (« Boabe de grîu », nr. 2/1931, pp. 92—93). Se stinsese încă tînăr răpus de tuberculoză la Locle. Arghezi vărsa o lacrimă din călimara sa pe mormîntul răposatului. (În cotidianul « Seara » din 13 iunie 1913). I s-a păstrat amintirea, mai ales ca asociat al lui Th. Cornel la realizarea fasciculelor de « Figuri contemporane ». Fiind aproximativ de aceeași generație, Jeanneret nu trebuia să depună niciun efort spre a găsi lungimea de undă convenabilă comunicării directe. Bine plasat, avînd o evidență din interior a stărilor autohtone de lucruri, familiarizat cu stările de spirit și inițiat în culisele evenimentelor notabile, cu el alături sau, în orice caz, sfătuit de el înaltea fiecărui pas, Jeanneret putea să conchidă asupra șederii în București: « Tous les jours ne se ressemblent pas ! »

Prins în vârtejul zilelor bucureștene, neașteptat de acaparante, încărcate de senzații capabile să confişte integral atenția, Charles-Edouard Jeanneret s-a trezit, parcă fără să știe cînd, la sorocul, și el amînat, al despărțirii. Perspectiva plecării o aduce la cunoștința mătusei, aproape pe tonul unui abia mascat regret: « Mia cara zia, siamo alla vigilia della nostra partenza. . . » Nici vorbă să bănuiască prea-plinul acestui sejur, cînd se angajase să-l însoțească în voiaj pe August Klippstein și nici chiar după consultările pregătitoare avute cu Caragiale și William Ritter. De unde și mirarea lui continuă, pînă și în marginea greu lizibilă a cărții postale, îndată ce acostase la Constantinopol, făcînd pentru uzul prietenului de la München summa etapei bucureștene: « Vous ne saurez vous imaginer combien dense fut notre voyage; vous comprendrez alors mon mutisme ». Iar în prima scrisoare amplă de pe malul Bosforului, ține să-l implice decisiv: « C'est grâce à vous que nous avons eu un Bucarest si rempli de beaux souvenirs ». Privind în urmă acum, se așeza la masa de scris să anime — în contul contractului cu « Feuille d'Avis » din La Chaux-de-Fonds — filmul amintirilor, nesedimentate încă, fragmentate și amalgamate, cu vibrația intactă a experienței trăite. Ochiul arhitectului își asuma perspectiva pozitivă a ansamblului urbanistic: « à cause de l'unité de provenance, Bucarest n'a pas les hétéroclismes et les laideurs des villes allemandes ». La drept vorbind, orașul nu-și dezvăluia oricui caracteristicile, găsindu-se în plină tranziție. De la an la an, construcții ambițioase se întreceau să confere prestigiu bulevardelor trasate aproape peste noapte pe vremea primariatului lui Pake Protopopescu de pe la 1890. Numai ce fuseseră inaugurate, deunăzi, edificiul cu aspect de templu grecesc (în fosta stradă Mercur, peste drum de locuința lui Maiorescu, ultim sediu al « Junimii », prea ușor sacrificate deunăzi spre a face loc unor blocuri de duzină), ridicat de și a Bursei, astăzi sediul Bibliotecii Centrale de artă, sau clădirea Camerei de Comerț și Industrie, în Piața Palatului, cu frumoasa sa aulă de conferințe și cu biblioteca studentească. Se îndesau zidurile impunătoare, dar spectacolul incomparabil îl procura mereu folala umană eteroclită, acel du-te vino fără istov, suvoi uman dublat de șuvoiul trăsurilor asaltate de o clientelă pestriță, majoritatea cuconet, îmbrăcat după ultima modă, primind de sus, la orice oră din zi, omagiiile « berbanților » plastronași și înjobenași, ale căror galante remarci ori riscate vorbe de duh se pierdeau înecate

În zarva florăreselor-țigănci, vizibile de la distanță cu fustele lor multicolore, carnavalești, încît lui Jeanneret — fascinat și uluit, depotrivă — îi rămînea doar să constate: « Bucarest est un dimanche toute la semaine ». Austera fibră svițeriană din el tresărea într-o delicioasă formulă malițios-extaziantă: « l'âme de cette ville où se tourmentent les cœurs éveillés ». Pentru sensibilitatea mătusei Pauline subliniasă anume nota de « mondenitate », fiind pus probabil la curent cu tevatura publică iscată de arborarea recentă a rochiei-pantalón (scene teribile narate de Constantin Bacalbașa în *Bucureștii de altădată*). Acestea și cîte altele încă puteau fi contemplate, ca la paradă, de pe terasa cafenelei, laolaltă cu literații diverselor școli (cîte un maestru înconjurat de ciracii săi, ca Macedonski, bunul amic al lui Marc A. Jeanjaquet), alături de minuatori ai penelului și paletei, fie consacrați prin participare la Salonul Oficial, fie proaspeți aduși în atenția publică de exponatele etalate la « Tinerimea Română » (revelația aici, în acel an, se chema Camil Ressu, cel puțin așa susținea cronicarul ziarului « La Roumanie »). Același cronicar, adică Jeanjaquet, se entuziasma să descrie, în preajma sosirii lui Jeanneret, magnifica desfășurare a tradițiilor Moși, cu tot cortegiul lor de manifestări proprii bîciului popular. Ce ambianță mai atrăgătoare se putea închipui pentru cineva gata să participe interesat la orice discuție despre « cusături și ceramici populare », cum se declara Jeanneret. Cîteva dintre accentele de « exotism » din însemnările trimise de el spre publicare sezmănă izbitor cu atmosfera ce va umple de încîntare, puțin mai tîrziu, pe bernezul Hugo Marti în al său *Intermezzo* —, parțial tradus de Blaga, la începutul anilor '30. Coincidența făcea ca, aproape simultan, avînd un schimb epistolar cu profesorul Oprescu, Le Corbusier să-și reamintească episodul bucureștean. Cu siguranță că, despre acest episod, mai sînt încă de adus la suprafață revelații destule, condiționate de explorarea metodică, în toate ramificațiile, a arhivei William Ritter de la Berna.

Le Corbusier în 1911; în decorul încăperii, vase de ceramică aduse din Orient



Le Courrier

JEANNEST
JOURNALISTE
10, rue de Sévres
PARIS
18e

"Le Courrier"

Conservateur des Vaux

à 18 Sept 1920

M. Oprea;
J. N.
Genève.

Cher ami

Merci vivement de la magnifique
occasion que vous m'avez donnée hier de
voir le Président.

Merci la suite:

Incuser la lettre que je lui ai adressée.
De vos conseils de la lui remettre. Vous
pouvez ainsi en prendre connaissance.

Et vos pouvez la remettre en temps utile,
étant donné, que en tout affaire, humaine,
rien.

Donc tout cela me paraît

littre en envoi en
Grosby, Lato, Landon,
1. D'oubli à Blomet
à ne le faire pas, pas



Le Corbusier nu-l uitase pe Caragiale

La Geneva, Profesorul George Oprescu și-a petrecut răstimpul cel mai rodnic al unei existențe uimitoare prin relațiile întreținute și evenimentele al căror martor a fost; la Geneva, în vechiul sediu al Ligii Națiunilor, unde bătea inima întregii lumi. Profesorul cunoscuse mai de mult Elveția, cu prilejul unor scurte călătorii, dar, în ultimele zile ale anului 1922, avea să se stabilească acolo, ca înalt funcționar al Ligii, pentru o perioadă de nouă ani. Apoi, pînă în anii războiului, ca membru permanent al unei Comisii, se va reîntîlni de două ori pe an cu prietenii elvețieni și cu climatul spiritual atît de aparte al Genevei. Pittard, de Reynold, Déonna, Baud-Bovy îl vor revedea cu bucuria cu care, la cîțiva pași, în Franța, era întotdeauna oaspete dorit lui Focillon, Hautecoeur, Valéry sau Bergson.

În 1930, pe cînd George Oprescu era secretar al Comisiei Internaționale de Cooperare Intelectuală a Ligii Națiunilor, primea la Geneva o scrisoare din partea lui Le Corbusier, prin care acesta îi mulțumea pentru a-l fi înlesnit o întrevedere cu Titulescu¹ și, în continuare, îl ruga să facă anumite intervenții — rugămînti reiterate într-o a doua scrisoare din aceeași zi² — în problema atît de lung dezbătută a concursului din 1927, pentru construirea sediului Ligii Națiunilor. Știm că proiectul lui Le Corbusier participase la concurs alături de celelalte 360 și că fusese singurul care obținuse 4 voturi din 9, în urma celor 65 de ședințe ale juriului, alte 4 proiecte fiind încă mai puțin cotate. Invocîndu-se ulterior un viciu de formă (proiectul nu era tras în tuș!) comitetul l-a respins. În anul următor, 1928, Le Corbusier expunea principiile care patronaseră proiectul său într-o lucrare intitulată *Une maison — Un palais*; în 1929 prezenta un nou proiect, respins și de data aceasta, iar în 1930, după cum aflăm, solicita să obțină măcar asocierea sa acelor care, în gustul conservator al Ligii Națiunilor, urmau să construiască palatul din Geneva. La 28 septembrie 1937, Liga Națiunilor, deja agonică, își deschidea sesiunea anuală sub președenția lui Aga Kahn, în fastuoasa dar anacronică reședință existentă și astăzi.

Nu știm exact în ce împrejurări s-au cunoscut Le Corbusier și George Oprescu, însă tonul scrisorilor, dedicațiile amicale³ ale arhitectului către cel care atunci

ocupa un post atât de important, cât și relațiile lor ulterioare, în cadrul Comisiei ⁴, ne îndreptătesc să socotim aceste două misive de un interes deosebit, atât pentru biografia celor doi corespondenți, cât și în contextul legăturilor spirituale dintre România și Elveția.

Prima scrisoare la care ne referim se încheie cu următoarea frază: « En 1910, vôte Caradjale m'avait muni d'une lettre pour votre pays disant : *Soignez-le comme mon propre fils.* » Desigur că timpul s-a așternut peste împrejurările acelor ani însă câteva elemente ne ajută să reconstituim faptele. Biografia români ai lui Le Corbusier s-au mărginit să afirme că, în 1910, acesta, în drum spre Constantinopol, a trecut și pe la noi. Știm acum că a venit în mod expres la București, călătoria întreprinzând-o împreună cu un prieten german, August Klipstein, care pregătea o teză despre El Greco și îl rugase să-l însoțească la Budapesta și București. Astfel, cei doi călători, doar cu cite un sac în spate, vizitează (din mai pînă în octombrie 1911, nu 1910 cum afirmă, după aproape 20 de ani, autorul scrisorii), Dresda, Praga, Viena, apoi, pe Dunăre, Budapesta și Belgradul, Cheile Cazelor care-i dezamăgesc, și, înainte de a străbate Bulgaria, Turcia și Grecia, fac o buclă de opt zile la București înainte de întoarcerea spre țară, prin Italia. Tablourile lui El Greco erau în colecția regală, deci accesul la ele nu era ușor, dar nici imposibil. La acea dată, secretar al regelui Carol I era un elvețian, Louis Basset, care-și făcuse studiile la Neuchâtel, oraș din care era originar și Léo Bachelin, prieten cu I. L. Caragiale și primul său traducător în limba franceză, bibliotecarul regelui, mare amator de artă, colecționar și primul istoriograf al colecției regale. Tot din Neuchâtel (oraș în care-și făcuse studiile Le Corbusier), era și un alt istoric de artă elvețian, William Ritter — în acel timp stabilit la München — prieten cu Le Corbusier, admirator al țării noastre, pe care a vizitat-o în repetate rînduri, mînat de speranțe dar și de trainice prietenii.

Admirator al lui Grigorescu, îl frecventase pe pictor, scrisese despre el adesea și, ca familiar al casei, îi cunoscuse bine pe Delavrancea, Vlahuță și pe Caragiale. acesta din urmă aflat în acel an 1911, la Berlin. Cu stilul său emfatic, într-o terminologie vehement admirativă, W. Ritter trebuia să-l fi prezentat, sau măcar recomandat, pe Le Corbusier lui Caragiale. Acea formulare « vôte Caradjale » ne îndreptățește să afirmăm că tinărul călător știa exact care era importanța și autoritatea unei scrisori a protectorului său. În arhiva lui William Ritter — depusă la Biblioteca Națională din Berna, și încă incomplet catalogată — se află date utile referitoare la această întîlnire. Reținem această ipoteză, adăugînd și faptul că Ritter publicase, în 1906, un studiu asupra colecției regale, consemnînd elogios pînzele lui El Greco, pictor, la acea dată, încă uitat.

Impresiile de călătorie ale lui Le Corbusier, interesante dar extrem de pătimase, luau drumul redacției ziarului *La Feuille d'Avs* din comuna natală a drumețului, La-Chaux-de-Fonds, cu intenția, în 1914, de a fi adunate într-un volum care, din pricina războiului însă, nu s-a publicat. Regăsind manuscrisul în 1965, le Corbusier îl va revedea sumar, destîlnîndu-l din nou tiparului sub titlul *Le Voyage d'Orient* ⁵. Bucureștii l-au făcut o impresie proastă. Este adevărat că laudă, în treacăt, ceramica populară și frumusețea femeilor, dar cam atât. Decretează una din pînzele lui El Greco falsă, detestă expoziția « Tinerimii », iar pe pictorii îi tratează drept « . . . ces imbéciles, qui se sont laissé assassiner par l'Europe ». Excesele verbale ale unuia tînăr care simțea în el vocația de reformator sînt poate explicabile, însă o afirmație ca « . . . Murillo, Zurbaran, Velasquez, les valets sus-nommés. . . » ne dă dreptul să luăm cu mari rezerve opiniile sale. Dar prietenia sa cu George Oprescu, cele

citeva referiri la arta populară românească făcute în publicațiile sale, amintirea lui Caragiale și mai ales acea exclamație, « Sauvons l'esprit latin, le vrai ! », ne obligă să nuanțăm impresia produsă de textul notelor de călătorie.

Consemnind cele două nume ale unor personalități care s-au înscris în rețeaua de relații culturale, țesută între Elveția și România — W. Ritter și Le Corbusier —, nu ne putem opri aici, cu atât mai mult cu cât sîntem în măsură să aducem precizările atât de necesare studierii biografiei lui William Ritter, acest pătîmaș admirator al țării noastre. Se născuse la Monruz-Neuchâtel în 1867 și sosea la București cu gândul de a-și face o situație ca gazetar, asemeni altor conaționali ai săi (Basset, Bachelin etc.), stabiliți unii, după cum am văzut, chiar la Curte.

În 1958 fiul adoptiv al lui Ritter, Iosef Tcherv, a relatat amintirile de tinerețe ale criticului, care se opresc, din păcate, la momentul plecării sale spre București. Aflăm astfel că Léo Bachelin îi fusese profesor de greacă în primul an de studii, relațiile dintre ei devenind apoi amicale. Profesorul i-a facilitat fostului său elev debutul în publicistică cu o cronică plastică, prin 1886 sau 1887, împreună au mers la Bayreuth și tot acesta îl va îndemna să vină în țară în calitate de colaborator al unui proiectat ziar. Împrejurări de ordin politic au făcut ca proiectul să eșueze, Ritter rămînînd însă, pentru un timp, la București.

Pusese piciorul pe pămîntul românesc la 3/15 februarie 1890 (nu 1887 cum s-a afirmat). Printre primii români pe care i-a cunoscut a fost și Alexandru Steriadi, tatăl pictorului, administrator al Domeniilor Coroanei, care l-a prezentat pe tînărul Ritter — cultivat în domeniul literaturii, picturii și muzicii — lui Nicolae Grigorescu, cu puțin înainte de luna mai 1890 (vezi scrisoarea lui W.R. din 9 mai 1890).⁶ Dedicăția lui Ritter pe un exemplar tipărit în 1890, al jurnalului său de călătorie « Premières heures roumaines » sună astfel : « À Monsieur Steriadi à qui je dois l'un de mes plus grands bonheurs de Roumanie, la connaissance de Grigoresco, un bon-heur sans tache, W.R. ». S-a mai afirmat că întîlnirea dintre critic și pictor s-ar fi petrecut în casa lui Nicolae Blarenberg, unde Ritter era preceptor al fiului acestuia.

Nein - Sonntag
1. März
1931
Verlag
Dr. Hugo Bock
Stuttg.

Der kleine Bund

Heftung 12
Nummer 6

Preis des Heftes
für Besteller 1.00

Literarische Beilage des „Bund“

Manșoalas Herberge

Von Jon Luca Caragiale

Eine Viertelstunde noch, ich in Manșoalas Herberge. Den dort nach dem ebenen Vorplatz eine Weile. Alle bei gemäßigtem Licht unterhalb Stunden. Das Viertel ist klein; wenn es in der Herberge heute befeuert und dreierlei Stunden ruht, geht es. Alle ein Viertel und noch befeuert, das macht eine Stunde und die Viertel unterhalb, das macht vierzehn. Jetzt ist es sieben Uhr vorbei: um zehn Uhr spätestens bin ich beim Amtmann Jandache. Ein Mädchen steht, ich kenne: ich bin Jandache. Aber ich kenne die Mädchen nicht, ich kenne: ich bin Jandache.

— Guten Tag, trübsinnig und munter, Frau Manșoala!
— Willkommen, Herr Jandache.
— Gibt es wohl noch etwas zu essen?
— Für einen netten Portwein kommt, auch ein Pfefferminz- und kugelig gab Frau Manșoala der Frau Jandache den Tisch zu decken, nächste sich dann der Herr Jandache und sagte:
— Da trinken Sie.
Frau Manșoala war schön, nettlich und trübsinnig, das macht ich. Ich kenne Sie seit langem. Ein Jandache war ich ein Manșoala Herr.

PRÉCISIONS

SUR UN ETAT PRESENT

DE L'ARCHITECTURE

ET

DE L'URBANISME



LES ÉDITIONS DE L'ESPACE HABITE
11, RUE DE SÈVRES 10
PARIS

a- l'ami Oprea

D'abord être convaincu ;
pour cela juger les faits.
Exiger, obtenir des précisions.

puis, agir.

Mais agir !

Sinon c'est
la paralysie du monde

Amicalement

Le Corbusier

set 430

à l'ami Oprea
d'abord être convaincu ;
pour cela juger les faits
Exiger, obtenir des précisions
puis, agir,
Mais agir !
Sinon c'est
La paralysie du monde.

Amicalement. Le Corbusier. Oct. 1930

à M Oprea

cet exemplaire qui subit
tout frais émoulu de l'Esprit
Nouveau. Et maintenant après
20 éditions en France, la traduction
en Allemagne et en Suède, en
Angleterre en Amérique, Vers une
Architecture est encore un
monstre menaçant à la
S.D.N.

Et la S.D.N. logera
dans un palais à colonnes
ou tout sera non-sens.

Anticipa peut-être ?

Bien amicalement

Le Corbusier

VERS UNE ARCHITECTURE



à Mr. Oprea

Cet exemplaire du début tout frais émoulu de l'Esprit Nouveau. Et maintenant, après 20 éditions en France, des traductions en Allemagne, en Suède, en Angleterre, en Amérique, Vers une architecture est encore un monstre menaçant à la S.D.N. Et la S.D.N. logera dans un palais à colonnes ou tout sera non-sens. ... J'anticipe peut-être ? Bien amicalement. Le Corbusier

La sfârșitul anului 1890, Ritter l-a cunoscut pe Nicolae Blarenberg, jurist și politician de mare strălucire, căruia, chiar a doua zi, îi adresa o scrisoare care începe cu formula « Domnule și onorate Maestre » și în care, răspunzând ofertei formulate de acesta în ajun, se angaja să ocupe postul de preceptor al fiului său, începând cu luna februarie 1891. Fie că Ritter a ocupat acest post foarte scurt timp, fie că a frecventat doar casa lui Blarenberg, cert este că în decembrie 1890 și ianuarie 1891, Ritter se afla în Elveția, tot acolo în octombrie-decembrie al aceluiași an și la mijlocul anului 1892. Deci. . . Din jurnalul mai sus amintit aflăm că fiica unor prieteni, Marthe Graetzer, era guvernanta fiicelor lui Blarenberg și, la sosirea noului preceptor, s-a făcut a nu-l cunoaște. Desigur o situație delicată, improprie (în afara veleităților și instabilității lui Ritter) rămănerii sale în acel post.

Ultima scrisoare publicată a lui Ritter către Grigorescu este din 1903, dar afecțiunea și admirația sa față de pictor au fost trainice, făcându-se simțite chiar în scrisorile din 1943 adresate lui George Oprescu de către aproape octogenarul critic, ce avea să închidă ochii în 1955.⁷ Când am publicat aceste scrisori nu-l cunoșcusem însă pe fiul adoptiv al lui Ritter și nici nu consultasem încă fondurile Bibliotecii Naționale din Berna. Utilă este și studierea schimbului epistolar dens dintre William Ritter și Alexandru Macedonski, de care ne vom ocupa cu alt prilej. Însă, fără a trece peste notele de duioșie cu care se referă la moartea lui Grigorescu, în aceste scrisori aflăm o informație prețioasă referitoare la călătoria lui Le Corbusier la București. La 22 noiembrie 1912, Ritter îi scria poetului. . . « Le succès de Grigorescu engendre donc le Kitsch de Vermont et Ventzel. Voilà donc à quoi en est votre jeunesse. Vos mondains qui achètent ces choses ? J'ai entre les mains en ce moment le manuscrit d'un jeune architecte et peintre suisse qui à parcouru l'Orient il y a deux ans /sic !/; j'hésitais à en publier le chapitre *Bucarest*. Je vois qu'il a vu juste à je ne sais pas quelle exposition, alors ouverte /Salonul Tinerimii Artistice, 1911/. Le voyage en question paru, je vous l'envoierai. Vous verrez ce qu'est un vrai jeune pour nous, ce que nous entendons par écrire et par dessiner, par travailler en voyageant. Et ce garçon-là n'a pas le généreux sang de Roumanie dans les veines, ni ne se croit du génie. . . » /sic !/. (Scrisoarea la B.A.R.S.R., fond Macedonski : S 67(26))

•

Dacă legătura dintre Ritter și Grigorescu a durat cam un deceniu și jumătate, aceea cu țara noastră și cu românii s-a întins peste o jumătate de secol.

¹ Scrisoare din 18 septembrie 1930, adresată lui George Oprescu (reprodusă în anexă)

² Scrisoare purtând aceeași dată cu cea de sus.

³ a Mr. Oprescu

l'esprit de ce livre saurait-il être en cette année 1927 l'esprit de la S.D.N. ? En toute sympathie. Le Corbusier, Sept. 1927. (*L'Art décoratif d'aujourd'hui*)

a Mr. Oprescu

Cette tentative d'organisation qui est aussi un peu S.D.N. . . mais avec peut-être moins de compromis. En souvenir de nos entretiens de Genève. Le Corbusier, Sept. 1927 (*Urbanisme*).

a Oprescu

Ami de la première heure cette histoire d'un faste moderne.

Oh ! combien virtuel !

L'Ariane verra mieux !

Bien cordialement.

Le Corbusier, nov. 1928

⁴ Le Corbusier și G. Oprescu s-au întâlnit cu prilejul unor colocvii organizate sub egida Comisiei Internaționale de Cooperație Intelectuală, intervențiile fiind publicate în seria de volume *Entretiens*.

⁵ Le Corbusier, *Le Voyage d'Orient*, Ed. Forces Vives, 1966.

⁶ cf. George Oprescu, *Correspondența lui Nicolae Grigorescu*, în *Analecta II*, 1944

⁷ cf. Radu Ionescu, William Ritter despre Nicolae Grigorescu, în *Revista Muzeelor*, 1973, No. 3, p. 248—252

LE CORBUSIER
Jeanneret
Architecte
35, Rue de Sèvres
Paris
Tél. Fleurus 39—84

« Le Lac »
Corseaux près Vevey
le 18 sept. 1930

M. OpreSCO
S.d.N.
Genève

Cher ami,

Merci vivement de la magnifique occasion que vous m'avez donnée hier de voir le Président.

Voici la suite:

Inclus la lettre que je lui ai annoncée. Je vous charge de la lui remettre. Vous pourrez ainsi en prendre connaissance.

Et vous pourrez la remettre en temps utile étant admis, qu'en toutes affaires humaines, le plus vite est le mieux !

Un mot de vous de tout cela me ferait plaisir (adresse ci dessus).

Le double de cette lettre est envoyé en même temps à mrs. Osusky, Sato, Loudon. J'en envoie de même le double à Bonnet. Il est pessimiste. Je ne le suis pas, pas encore ! du moins.

Je pense, je sais que mrs. Osusky s'aidera à cette affaire. C'est un ami des jeunes. J'ai eu une grande joie à savoir Bonnet directeur de l'Institut. Je pense que petit à petit, les choses vont à leur solution.

Ne m'en voulez pas si je ne m'attarde pas d'avantage. Vous êtes gentil pour moi. En 1910 votre Caradjale m'avait muni d'une lettre pour votre pays disant : « Soignez-le comme mon propre fils ». J'ai de la Roumanie un beau souvenir. Sauvons l'esprit latin, le vrai !

Amitiés

LE CORBUSIER

Ne m'en voulez pas si je ne
m'attarde pas d'avantage. Vous êtes gentil
pour moi. En 1910 votre Caradjale
m'avait muni d'une lettre pour votre
pays disant : « Soignez-le comme mon
propre fils ». J'ai de la Roumanie un
beau souvenir. Sauvons l'esprit latin,
le vrai !

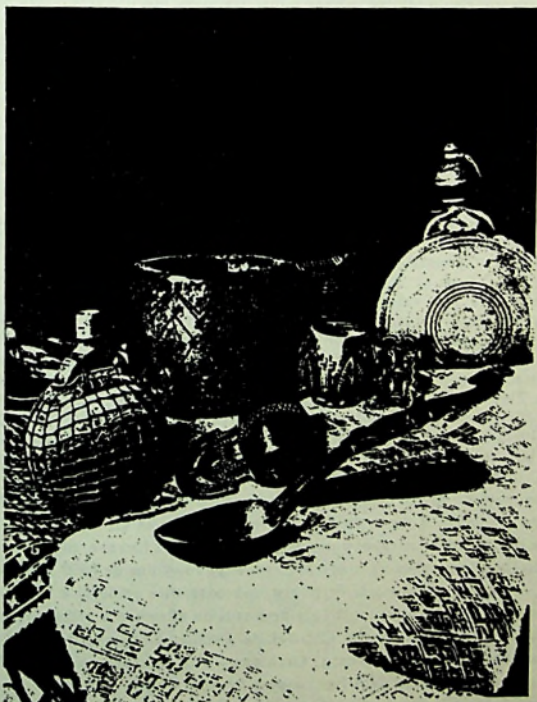
Le Corbusier

Interferențe în imagini

În vreme ce lui Le Corbusier îi plăcea să-și amintească (în corespondența cu G. Oprescu, la Geneva) relațiile sale cu Caragiale, opera acestuia câștiga noi aderenți în perimetrul elvețian. Povestirea sa *Hanul lui Minjoală* acoperea întâia pagină din «Der kleine Bund» într-o traducere realizată în colaborare de soția lui Oskar Walter Cizek (ea semna Mattescu) și actrița Theamaria Lenz. Contribuția actriței a mers mai departe, căci a introdus textul în repertoriul de lecturi publice prin care se evidenția în turnee destinate auditorilor de limbă germană. Turneele ei depășeau, evident, granițele elvețiene. Să-i fi fost dat lui Caragiale să revie, pe această cale, în ambianța în care îl cunoscuse marele arhitect originar din La Chaux-de-Fonds?

Pe o ipotetică hartă a relațiilor româno-elvețiene, Chaux-de-Fonds se înscria încă înaintea suitei de împrejurări culminând cu vizita lui Le Corbusier la București. El fusese precedat de un conațional, numitul Jules Jacot-Guillarmod, pictor de audiență locală, ajuns și el să ne viziteze imediat după 1860, lăsând tablouri cu subiecte valahe (reproduceri în «Adev. lit. și art.», 2 sept. 1934, p. 4), plus un «jurnal de călătorie» prin Transilvania. Zăcea uitat caetul său de însemnări, pînă ce, nu altcineva decît William Ritter, la 1891, l-a făcut public în «Feuille d'Avis» din Neuchâtel. Vestea existenței lui a parvenit la cunoștința noastră destul de tîrziu. Comentat, pe rînd, de Nestor Urechia (1928), de N. Iorga (1930), se mai oprea asupra lui, G. Oprescu (revista «Transilvania» 1943, pp. 881—886).

La acea dată, profesorul și istoricul de artă român era angajat într-o serie întregă de acțiuni menite să stimuleze, în Elveția, interesul față de spiritualitatea românească. După inițiativele luate de Lucian Blaga în același scop, au fost cele mai consistente contribuții la o mai bună cunoaștere și apropiere. Sub genericul «Arta țărânului român», era deschisă la Geneva, spre finele lui mai 1943, o mare expoziție, concurînd în amploare pe aceea identică tematic din 1925, organizată deasemenea în sălile Muzeului Rath. Presa din țară consemnează prompt evenimentul (cf. «Universul», 3 iunie, p. 7). Urmează rezumate ale comentariilor din ziarele de la ața locului. În primul rînd, este reținut foiletonul semnat, în ajunul deschiderii expoziției, de savantul antropolog Eugène Pittard, vechi și avizat prețuitor al poporului nostru. Cu un ochi expert, Pittard trece în revistă particularitățile diverselor exponate: ceramică, sculptură în lemn, țesături, covoare. Bogăția și exemplaritatea lor îl îndreptătesc să încheie cu un apel valabil și astăzi: «Asigurînd acestul patrimoniu perpetuarea pe solul străbun, acolo unde este încă tenace, și [salvîndu-i] vestigiile unde sînt periclitate, vom îndeplini o operă de pietate, întru cît vom menține, între oameni, fericirea de a viețui într-un cadru de o permanentă frumusețe» («Journal de Genève», 26 mai 1943). Paralel, la Berna apoi la Zürich, G. Oprescu conferența despre profilul expoziției. De altminteri, întreaga expoziție avea să treacă la Zürich, două luni mai tîrziu, în prestigiosul Kunstgewerbe museum. Asemeni Genevei, ziarele de aici nu mai prididesc în aprecieri admiraive. Începutul îl face «Neue Zürcher Zeitung» din 29 iulie. La solicitarea profesorului Gottard Jedlicka, G. Oprescu însuși încredințează un eseu revistei «Werk» (numărul pe septembrie), text diferit de cel afectat excelentului catalog. Se întîmpla să funcționeze, simultan, la «Kunsthaus», o altă expoziție («Ausländische Kunst in Zürich») de unde criticul nostru culege elemente de comparație, datînd din sec. XVI, pentru a certifica, pe



Gourdes, gobelets et ustensiles en bois, sur une broderie du Banat

L'ART DU PAYSAN ROUMAIN

Quelques remarques sur une exposition au Kunstgewerbemuseum à Zurich

par G. Oprea

Ce qui frappe tout d'abord le visiteur de l'exposition de « l'Art du Paysan roumain » au Kunstgewerbemuseum, Zurich, c'est son unité de caractère, malgré la variété des objets présentés. Derrière la foule des broderies, des tentures, grandes et petites, des bois sculptés, des pots, des pichets et des éuelles en terre vernissée, des ustensiles domestiques de toutes sortes, on sent

un esprit unique, une seule manière d'envisager l'existence et d'en jouir, de réagir devant les petits événements de la vie journalière, bref: la même âme.

Et il doit en être ainsi. D'un bout à l'autre du pays roumain le même peuple continue de mener une vie qui, dans ses aspects essentiels, est la même.

de o parte vechimea, pe de alta originalitatea de stil a broderiilor aplicate pe bluzele țesute de țărâna de la noi. În mod similar, insistă asupra fericitelor îmbinări de culori, « unele intense, altele tandre, pătrund din preocupările vreunui *fauv*, un Matisse, de pildă, dar mult mai devreme », Aspectul ceramicii, diversificate după regiuni, îi oferă motive de a împinge mai departe sugestiile comparatiste. În obiectele provenite din Oltenia găsește forme clasice de obîrșie romană, combinate ulterior cu înfrîuriri bizantine. Un anume decorativism trimite gândul la gusturile Persiei și, în genere, ale Asiei Mici. Pentru a încheia, G. Oprescu evidențiază intențiile organizatorilor prezentei expoziții de a pune la îndemîna publicului cultivat, care e de presupus că vizitase cu cîteva luni în urmă expoziția de « artă romană contemporană » elemente spre a dobîndi o mai adîncă înțelegere a resurselor creatoare tipic românești.

Într-adevăr, între 13 febr. — 14 martie 1943, « Kunsthalle » din Berna a adăpostit un larg evantai de picturi, lucrări de grafică și sculpturi, reprezentative pentru un număr apreciabil de artiști, înscrîși în catalogul expoziției în ordine alfabetică: Marius Bunescu, H. H. Catargi, Șt. Dimitrescu, Th. Pallady, G. Pătrașcu, I. Țuculescu. Comisarul expoziției a fost (Oscar Walter Cisek, autor — în catalogul cu destul de numeroase reproduceri — al unui substanțial excurs critic, unde se fac referiri și la alți exponenți ai mișcării noastre artistice, în primul rînd la Brîncuși, și această expoziție a itinerat, fiind mutată la Basel, unde se vernisa pe 2 mai cu o ceremonie onorată prin chiar cuvîntul președintelui consiliului cantonal, dl. Zweifel (cf. « Universul », 8 mai 1943, p. 7). Din partea elvețiană, reprezentată în comitetul de organizare al expoziției, o contribuție specială a adus dr. Hans Zbinden. În calitate sa de coordonator al unei serii de tipărituri de editura de artă « Iris » din Berna, inițiază un album, în majoritate alcătuit pe baza reproducerii de lucrări expuse la « Kunsthalle ». Sunt 12 reproduceri policromii, de o calitate remarcabilă, precedate de un cuvînt înaintea al profesorului G. Oprescu. — (Să reținem, în paranteză, că simultan mergea în vizită la București o delegație avînd în componență pe fostul director de la « Journal de Genève », Edouard Chapuisat, însoțit de scriitorul Robert de Traz.). Ne întoarcem la G. Oprescu. Stimulat, probabil, de reușita anterioară, el pune pe picioare o nouă lucrare, mai puțin somptuoasă dar de mai largă perspectivă istorică: *La peinture roumaine de 1800 à nos jours*, apărută imediat, în centrul universitar Fribourg, sub auspiciile editurii « Egloff ». Un studiu de aproape 50 de pagini reconstituie procesul de afirmare a artei noastre naționale, de la Ch. Wallenstein și Anton Chladek la Luchian Grigorescu. Momeptul de maturizare — Adreescu, Grigorescu, Luchien — este deosebit pus în relief. Față de expoziție, se face dreptate lui Iser, copios prezentat și în cele aproape o sută de reproduceri. Intrate în fondurile bibliotecilor elvețiene, toate aceste tipărituri reprezintă, potențial, factori activi de atracție, continuînd să opereze asupra opiniei publice.

Pe căi neașteptate, nu încetează să răzbească ecouri, semne inedite de interes. Astfel, într-un număr dedicat lui Ramuz de publicația « Alliance culturelle romande » (nr. 24, sept. 1978), găsim reproducerea color a unei tradiționale picturi populare pe sticlă, de sorginte transilvană, datată 1875, exemplar dăruit scriitorului elvețian de muzicologul și folcloristul nostru Constantin Brîiloiu. Era un obiect ce făcea parte, de ani de zile, din ambianța familiară a casei lui cunoscută sub denumirea « La Mulette ».

GEO ȘERBAN



○ imagine românească aflată în ambianța lui Ramuz

Lesbichtung

ngungen aus rumänischen
hermann Haus-
berner Gesellschaft für
mit Augen Erläute-
bloß eine hahle Hand
noch heute irrwelnden
frischen Boche, aber
die Auswahl von den
Lieder — den Balladen,
Todesliedern und Be-
Beispiele bringt und un-
schön. Die kühne
alters Lucian Blaga

THEATRE ET MUSIQUE

Georges Enesco

Il faut être engagé aux Nouveaux Concert pour avoir une salle comble, car c'est une sal de la Réformation pleine comme on la voit remient -- depuis quelque temps du moins -- d applaudissait, hier soir, M. Georges Enesco Mlle Clara Haskil. J'ai d'ailleurs le regret de pas être d'accord avec le public sur la mani dont il distribua les marques de son admirat Les plus vives allèrent à la Sonate (dans le ractère populaire roumain) de M. Enesco. entendait louer l'effort acrobatique aussi

remable pour

en comme mol,

ces trass, ces
aives que sont
pédans variés,
r effusquent, al
estation, doco

vaille le bois sous
par la construction
de ses chapelles, mais
par les crois de types
cimetières, entre autres
caractéristiques, par ses
presses à fromage blanc
ses porte-vai-

par mille choses encore:
que montrent les
par ces crois triples al
ses habits, ses

peintes sur les murs des anciennes églises mon-
trent des princesses dans les costumes de brocart
recouvrent des vêtements de diverses parés à
les paysannes: les nobles se pourraient faire
que les habouers.
les objets qui sont peut-être les plus di-
stis de l'art roumain paysan sont les tapis
variétés de plans et de décorations sont

ARTS

du Paysan roumain

ont les rapports du paysan roumain avec
et la nature où il vit, pour mieux
conditions sociales et les ressource-

rumänische Kunst der Gegenwart
Kunst halle. Bern
länder, die heute noch eine altüberlieferte
pne Volks- und Kirchenkunst in natür-
erziehung von nie unterbrochenen tradi-
legen — ohne künstliche Werbrungen —
matisch und besondere Werbungen —
nd um Europa heute sicher nicht mehr
reich. Rumänien muß eines
rühmlichen

léments départementaux de la Roumanie ne
pas des tapis de même sorte. A l'or-
u géométrique, floral, animal (il en
veillées), à la présence ou à l'absence
les commissions distinguant les tapis
de ceux de la Moldavie, de la Buc-
la Bucovine ou de la Transylvanie.
is sont traités avec des couleurs récr-
se par les femmes elles-mêmes, avec
avec des feuilles. Ils sont alors, avec
assourdis, tout harmonie. Faisons des
vieux pour que les couleurs brutales dérivées de
l'ailine, ces destructrices de l'art paysan, dis-
duites, hélas ! dans toutes les campagnes, ne va-
tions naturelles, de tonalités si heureuses.
Cet art du paysan roumain qui contient en lui-
me tant de charme, tant de superbe élégance
de vertus artistiques, tant de fraîcheur naïve
d'enseignements, est menacé par l'industrie
moderne qui atteint la Roumanie comme
autres pays. Il faut, pour notre diction, le
ter d'en recueillir, partout où elles existent, le
verses présentations. Et sur place même, il les
à protéger hardiment pour qu'il dure. Car il est
encore vivant en bien des endroits du royaume.
En lui assurant la perpétuité dans le sol an-
tral, dans les lieux où il est encore tenace; et en s-
sauvant les vestiges là où il est en danger, nous
accomplirons une œuvre de pitié, puisons nous
maintiendrons chez les hommes la joie de vivre
dans un cadre fait de permanente beauté.



Două panouri din cele 153 ale plafonului romanic de la Zillis (sec. XII) cel mai vechi ansamblu de pictura de acest fel, păstrat în Europa.



INTRE OGLINZI PARALELE

EXISTENȚĂ ȘI FICȚIUNE

În opera vastă și pluridimensională (poezie, proză, publicistică, traduceri) a lui Méliusz József, romanul Muzeul Horace Cockery; Elegia fărîmată a lui Horace Cockery (Ed. Kriterion, București, 1983) ocupă un loc aparte, și reprezintă neîndoios unul din virfurile masivului lanț ce constituie un fenomen încă neîndeajuns explorat al geografiei noastre literare în acest sfîrșit de veac. Spirit sintetizator, Méliusz (n. 1908) și-a îmbogățit în ultimul deceniu și jumătate remarcabila operă cu o sultă de cărți ce se profilează drept niște explorări adînci și însumări complexe ale veacului XX, a căror modelare estetică se fundamentează pe dinamismul colajului, sudînd organic romanescul, eseul, notația de călătorie, jurnalul, poemul în proză sau proza ritmată într-un șuvoi textual de o rară incandescență, alternînd empatia patetică cu ironia rațională, acribia obiectuală cu lirismul vizionar, colocvialul cu barocul, meditația cu fantasticul de sorginte suprarealistă (Cafeneaua Iluziilor; Fără cafea; Cafeneaua Tranzit; Cafeneaua occidentului).

Fragmentele de mai jos sînt subcapitole din partea întâia a Muzeului... poetului Horace Cockery, în care se relatează biografia eroului, precum și întîlnirile autorului cu fictivul, dar atît de realul personaj, întruchipare a spiritului de avangardă angajată-antifascistă, precum și (printre altele) marginaliile autorului în procesul de « traducere » a elegiilor lui H. C., publicate în partea a doua a cărții. Jocul inefabil al transparențelor dintre autor și personajul său dă un farmec aparte texturii dense, ale cărei divagații rafinate converg pînă la urmă ca un rechizitoriu de febrilă pulsație împotriva fascismului, a variațelor lui forme și aparițiilor. Spațiul helvetic se configurează în aceste pagini în două ipostaze: în atmosfera de umanism, ca tradiție și act existențial din casa savantului filolog Meyer, precum și în cea din Spiegelgasse, a celui Zürich care oferea adăpost revoluționarilor și revoltei Poeziei. Autorul și eroul său se întîlnesc la intersecția acestor două dimensiuni ale spiritului secolului, într-un Zürich al începutului deceniului al patrulea, cînd Europa se afla în pragul marilor ei răsplînțiri. Surprindem de fapt ultimele roze ale soarelui european dinaintea dezlănțuirii furtunii.

SÁSZ IÁNOS

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

«Muzeul Horace Cockery»

2. L-am cunoscut pe H. C. pe cînd aveam douăzeci de ani, în casa iubitului meu magistru dr. phil. et theol. Arnold Meyer, acolo unde răstimp de două semestre — aproape un an — beneficiam de statutul unui soi de fiu adoptiv și de ucenic în ale științelor. Uitîndu-mă îndărăt, această atracție reciprocă, dintre savant și învățăcelul său răsăritean cu caș la gură, în stare să augmenteze debila și provinciala-mi încredere în sine, mi se pare cu atît mai bizară astăzi, cu cît, deși eram un student zelos al cursului de exegeză a Noului Testament în limba greacă — curs cu pronunțat caracter raționalist — al profesorului de filologie, de fapt pe mine mă interesa teologia dialectică, respectiv cea existențialistă, legată de numele lui Karl Barth, pe care o preda, la nivel de conferențiar pe atunci, la facultatea de filosofie din Zürich, profesorul kierkegaardian Emil Brunner. — La Cluj un asemenea curs cădea în sarcina lui Tavaszy Sándor. — În vremea mea, Brunner preda, timp de două semestre, etica dialectică.

Cred că nu mă înșel dacă, răsfoind caietele de curs din acea vreme, voi considera direcția Barth-Brunner, prin comparație cu existențialismul lui Sartre, demolat ulterior cu atîta nerăbdare de Lukács ca o teologie nou-experimentală și nu existențialistă, tocmai prin raportare la dialectică. După cunoștințele mele, această școală nu și-a depășit obiectivele propuse, respectiv încercarea de a-și găsi un punct de sprijin în opera tandemului Schelling-Kierkegaard și în scrisorile elenisticului Sf. Paul. Lukács va denumi teoria gînditorului francez, în cartea sa scrisă împotriva lui Sartre, «existentialisme théologico-mystique» și va considera curentul sartrian — ca pe o teologie din capul locului «concepută împotriva lui Marx». (În Georg Lukács: *Existentialisme ou Marxisme*, traduit de l'hongrois par E. Kelemen, Les Editions Nagel, Paris, 1948, Vezi III. 3: Sartre contre Marx, *Idem*, 141—160.) Să nu abordăm aici, mai pe larg, disputa Sartre-Lukács, să ne mulțumim a nota, totuși, că premoniția și temerea critică a lui Lukács, potrivit căreia existențialismul lui Sartre «va deveni fără vrerea sa o ideologie a reacțiunii», s-a dovedit a fi justificată: se pare că reacțiunea europeană n-a purtat o mai aprigă și mai crîncenă bătălie, decît împotriva aceluiași Sartre, interesat de marxism. Iar existențialismul german teologico-protestant s-a opus cu cea mai mare consecvență, după venirea la putere a lui Hitler și în perioada celui de al II-lea război mondial, practicii brutale, genocide și necruțătoare a fascismului. Astfel, problema care se punea atunci era salvarea libertății și a personalității umane, iar tînrul care fusesem, încerca și el, bîlbîind chiar, să pipăie, să detecteze unde se află izvorul de lumină — norul de ceață? — al libertății. De ce insist asupra acestora, deși, aparent, nu sînt la obiect?

Pentru că tocmai înainte de prima întâlnire cu H. C., petrecută în casa profesorului Meyer, mă preambulam cît e ziua de lungă prin pădurile de pe Dolder, pentru a găsi o cracă de care să mă atîrn cu succes, slujindu-mă de cureaua pantalonilor. Dar emoția, noutatea, tensiunea întîlnirii cu H. C. îmi măturară din cale pe neînțelegerea Kierkegaard, Heidegger, Karl Barth — cel din urmă va spune în curînd *nu* fascismului înscăunat la putere, tocmai în virtutea consecvenței față de etica existențialistă — și el, H. C., mă va mîntui de moartea voluntară, fără ca s-o știe. Nu i-am mărturisit-o niciodată; probabil m-aș fi rușinat s-o fac. . . . Cu ce spor de autenticitate a acceptat consecințele morale ale acestei filosofii Sartre, necunoscut mie pe atunci, față de cel care i-a inspirat atît pe el cît și pe Karl Barth, anume Heidegger, împăcat — în mod tranzitoriu, ce-i drept, — cu totalitarismul teutonic al lui Hitler! E un fapt pe care pînă și Lukács va fi nevoit să-l aprecieze ca pozitiv, atunci cînd scrie, la pagina 104 a cărții sale polemice, că idealul de libertate dus pînă la stadiul de mit a fost în stare să-i mobilizeze pe gînditorii existențialiști împotriva fascismului, fără deosebire de origini ori apartenență la curente și că «acest protest abstract fără conținut, împreună cu reflexul său, noțiunea abstractă de libertate, a fost în stare să pîrguiască, la nu puțini dintre dînșii, asumarea mitică a opoziției, a Rezistenței». Iată ce idei și ce atitudini se conturau și se confruntau în spațiul spiritual al Europei din vremea aceea; și tocmai atunci, cînd criza economică prindea să se desfășoare, împlinirea mi-l aduce în cale pe H. C. în casa profesorului de la Zürich. Spre norocul meu, întrucît, altminteri, cine știe în ce direcție îmi alunecau pașii. Efectul spiritului său asupra gîndirii mele se pare a fi la fel de esențial ca influențele primite din partea lui Gaál Gabor, Kassák Lajos, Fábry Zoltán.

3. De la primele conferințe ale lui Arnold Meyer, logica sa, optica asupra istoriei, raționalismul său au avut efectul unei revelații pentru tînărul zelos care eram. Învățacel în căutarea drumului, fără ca, totuși, această revelație să aibe drept urmare o opțiune imediată. Conversația noastră dintîi, după prima oră universitară, purtată pe coridorul etajului I al impozantului edificiu, s-a încheiat cu o invitație la masa de prînz, la locuința vîrstnicului magistrat de pe Haulaubstrasse, o stradă plină de cotituri pe Zürichberg. Mă primi o casă simandicoasă, nu aristocratică, dar opulentă, tipică pentru marea burghezie, unde am încercat, cu stînghereală, să ghicesc ce tacîmuri se cuvine să folosesc la anume feluri. În afara celor doi bărbați — unul moșneag, celălalt, subsemnatul, june — luară loc la masă trei fete. Leni, flica cea mare a profesorului, domnișoară bătrînă, cu cincisprezece ani mai vîrstnică decît mine — o copie germană identică după tîtîne-său, Meyerii fiind veniți la Zürich de la Bonn — precum și tinerele Rowlings din Bath, de un leat cu mine: Eleanore, liceană, și Marjorie, studentă la Conservatorul din Zürich, membre ale familiei în toată puterea cuvîntului. De ani de zile trăiau «în regim de pension» sub acoperișul casei Meyer. E de la sine înțeles că, pe parcurs se vor înfiripa oarecare relații amoroase între mine și fiecare dintre ele, urmînd ca, în cele din urmă să mă statornicesc la Marjorie, violoncelista. Dar acesta e un roman diferit, care — în suita altora — nu va fi încredințat niciodată hîrtiei. . . Iată-ne după primul prînz, urcați în odaia de lucru de la etaj, pentru ceașca de cafea diluată în stil nemțesc; are loc o lungă discuție între domnul profesor și studentul care eram. Pe Arnold Meyer nu numai că-l amuza, dar îl și preocupa cum a devenit învățacelul său, nu de mult catolic, un adept al filosofiei și teologiei protestante; ba mai mult, se grăbi să stîrnească cu afabilitate interesul studentului pentru mișcarea socialistă calvinistă din Cercul Ragazz, înjghebat undeva pe la periferia Zürich-ului. Poseda oarecari informații despre fenomenele vieții spirituale ungare din veacul al XIX-lea. Era vădit că-i plăcea să dea amănunte, pe cînd răsplinea fumul havanei, despre premiera germană a *Tragediei omului* la Hamburg. Ca să-mi dovedească bucuria, îmi recită, cu ochii închiși, lungi pasaje

din textul lui Madách. Invitațiile la prînz se înmulțiră. Voi afla, ulterior, că profesorul Meyer a dat curs, astfel, unui vechi obicei universitar; profesorii de la catedrele umaniste perseverau îndeobște nu numai în a-i invita la prînz cu regularitate pe studenții veniți din țări îndepărtate, dar își și asumau rolul de mentor spiritual și științific al lor. Peste cîteva săptămîni, cînd am luat cuvîntul la un seminar, Arnold Meyer m-a informat că de-acum îi pot fi oaspete permanent la prînz, în serile mele libere mă primește la cină și că-mi pune, cu încredere, biblioteca la dispoziție. Nu numai că-mi oferea prietenia, dar mă ruga să-i accept încîntat oferta de a mă simți în casa lui ca un membru al familiei, cu atît mai mult cu cît cele trei tinere din casă sînt de acord cu el în această privință, ba mai mult, li se alătură și Frau Gerda, menajera. Acolo, în ambianța profesorului, am deprins comportamentul de tip și rang burghez-european. De pildă, desfășurarea meselor avea totdeauna și de netăgăduit atmosfera unui ritual. Nu doar din cauza formalităților de prînz sau de seară, ci și a felurilor servite, căci — avîndu-le în vedere pe fetele Rowlings — prepararea lor în tradiția, pe jumătate renană, pe jumătate germano-elvețiană, era parțial lipsită de gust ca urmare a procedurii englez de a subția ori îndesi mîncărurile. Și totuși, nu alcătuirea bucatelor avu asupra mea efectul unui elevat stimulent ci, înainte de toate, conversațiile încinse pe cînd luam masa. Se abordau variate teme: viața cotidiană a universității, politică, biserică, arte, filosofie, literatură deopotrivă. La toate acestea, mai adaug după amiezile de sîmbătă în salonul de muzică tapetat în roșu, în care tronau vitrinele înțesate cu porțelanuri fine, pereții fiind acoperiți cu picturi în stilul academic german și gravuri în aramă: Marjorie cînta la violoncel, Eleanor la vioară, domnișoara Leni la flaut, iar eu îmi aduceam obolul la pianină. Profesorul moțăia în fotoliu, aplaudînd alarmat cînd se trezea și rostea din cînd în cînd, fără convingere: «Schön, wunderschön». Englezoaicele se înroșeau, vizibil fericite din pricina triumfului lor artistic. Fost-am și în casele celorlalți profesori ai mei, la seratele date pentru studenții lor, organizate săptămînal, cîte una-două; astfel am putut pătrunde în biblioteca existențialistului Emil Brunner, cel uscativ, fără mustață, care semăna, în ciuda obrazului său ras, cu Nietzsche, — bibliotecă unde înconjuram idolul, așezîndu-ne pe perne de-a dreptul pe dușumea, sub rafturile gemînd de cărți. În casa acestuia l-am întîlnit pe Karl Barth. Însă, deasupra tuturor, căminul adevărat l-a reprezentat casa domnului profesor Arnold Meyer. Zău, în acea perioadă, îmi frecventam manskara — populată din belșug de soareci, undeva pe Universitätsstrasse, la jumătatea drumului dintre facultate și primitoarea locuință Meyer, — numai spre a mă culca, seara tîrziu. Aș putea spune chiar că această casă-cămin oferită de profesor a însemnat pentru mine o insulă idilică a prieteniei și omeniei.

4. Cu cele mai sus înșirate v-am înfățișat prea puțin atmosfera, vremea prin care treceam, deși aceasta îmi este intenția. Ce-i drept, în acea perioadă eram incapabil încă să cuprind într-o imagine coerentă istoria trăită și foarte puțin conștient de ea. Mediul care-mi plămădea personalitatea, sentimentul de a fi acasă întreținut de ospitalitatea profesorului meu, orele de curs și seminarii la universitate și mai ales ceasurile petrecute în biblioteca lui Arnold Meyer posedînd laolaltă un anume atribut de extratemporalitate, îmi întrețineam senzația plutirii dincolo de realități, părerea existenței abstracte, o somnolență brusc întreruptă de apariția lui H. C. ... Paște o primejdie. . . cum, pe cine paște? A, da, ordinea tradițională. Ordinea, neștiutoare că, în miezul desăvîrșitei dezordini europene și mondiale, al haosului social și de idei, e doar o iluzie. Periclita pe cineva apariția lui H. C.? Însăși conformista burghezie intelectuală, tributară veacului al XIX-lea, obișnuită să nu facă rău nici unei muște, străină de exploatare și fără a profita de pe urma speculațiilor la bursă, credincioasă unui spirit cîndva revoluționar

devotată educației, științelor, protecției artelor și tuturor cîte privesc laolaltă, în ciuda specificiei lor detașări, rămîneau anexate, totuși, înrădăcinatului umanism european, plurisecular. Trecuseră cîteva săptămîni de ședere în casa Meyer, mă simțeam de-acum acomodat; după un prînz, la vremea siestei, luînd cafeaua în bibliotecă, profesorul mă pofti la masa cu aspect rococo; deasupra ei se afla un vraf de șpalți, iar alături pregătite sumedenie de creioane ascuțite cu grijă și o radieră. Profesorul mă rugă să-i transcriu corecturile pe un al doilea rînd de șpalți. Îmi explică convențiile tipografice uzuale și mă lăsă de unul singur. Am simțit de îndată că este vorba de un soi de test, de examen. Către seară, magistrul îmi controlă minuțios munca: n-avea nici un cusur. Abia atunci, oarecum stînjinit, își formulă gîndul pe de-a întregul: avea sub tipar, la Leipzig, opera sa capitală și îi trebuia încă un exemplar din corecturi dar îi lipsea colaboratorul de nădejde, în stare să execute lucrarea. Nu am răbdat ca magistrul meu să-și îngaiame doleanța, mi-am oferit ajutorul cu aprinsă însuflețire, aproape cu recunoștință, putînd astfel să mă revanșez, în parte măcar, pentru binefacerile neașteptate și extraordinare dobîndite din momentul cînd fusesem poftit, străin venit de aiurea, acceptat și onorat.

5. Opera activității științifice de o viață a profesorului Arnold Meyer — el tocmai trecuse pragul celor 70 de ani — era examinarea și explicarea variantelor copte ale *Noului Testament*. Știam deja, datorită conversațiilor din timpul meselor și plîmbărilor prin grădină: noțiunea de « coptă », identică cu cea de Egyptos, adică « egipteană », provine de la greci, derivînd din atributul capitalei faraonilor, orașul Memphis — « Hetka-Ptah », adică « Cetatea spiritului lui Ptah ». La arabi, prin omiterea primei silabe, s-a format termenul de « kopthe », respectiv « coptă », denumire aplicată minorității ce s-a aciuat între ei, al cărei grai reprezintă chiar ultima variantă a egiptenei antice. Am privit uimit șpalții cu semnele înțelibile mie, colectate din lexicul contemporan faraonilor de altădată. Îmi îndeplineam sarcina de ucenic voluntar al magistrului, deloc mecanic, ci cu exemplară dăruire. Uneori, lăsînd deoparte șpalții pentru cîte o oră, urmăream explicațiile profesorului. Imaginația îmi era antrenată de remarcile sale tributare calvinismului: « Nu, nu e numai Roma — citez din jurnalul meu — cea care și-a asumat autarhia și permanența, nu contează doar textele grecești și latine! Pe lîngă elenism, creștinismul limitrof Nilului devine un factor determinant al plămădirii civilizației europene. Egiptul, integrat spațiului mediteraneean! Și acolo, repet, acolo deasemeni s-a zămislit și și-a durat cultura originală un norod dînd naștere unei noi spiritualități, continuînd — în prelungirea epocii evreiești a Vechiului Testament, după apusul acesteia — civilizația și istoria egipteană. Ce-i drept, Bizanțul, topit în devenirea spiritului european, a avut o influență hotărîtoare asupra scrierii copte. Și unde a dispărut Bizanțul? Coptii s-au perpetuat. Grație noii lor credințe. Iată dovezile scrise. Toate drumurile duc la Roma? Ei! Îngăduie-mi, tinere al meu prieten, un schimbat de rîs! » Firește, profesorul n-a rîs deloc, în schimb mi-a ținut un considerabil expozeu academic despre monofiziții copti, care s-au scindat la 451 din trunchiul creștinătății europene. Profesorul a etalat fotografiile executate de el în persoană avînd ca subiect arta creștină a Egiptului sub influență bizantină din secolul IV pînă în secolul VIII, arătîndu-mi o biserică cu trei abside și cupolă din veacul al IV-lea, aflată lîngă Alexandria, denumită bazilica Menos. « Oare ce altceva denotă asemenea viziune — continuase, potrivit însemnărilor mele, profesorul Meyer, — decît amestecul dintre obiceiurile și superstițiile egiptene milenare și elenism? Ar trebui să vezi, tinere amic, minăstirile din Nubia, stilizarea lor în perfectă tradiție bizantină. Și, înainte de toate, muzeul coptilor din Cairo. Iar, în *Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale* din Paris, acele texte ale căror clișee le ai chiar în fața dumitale. Firește, adăugă profesorul cu dispreț, ar trebui să vezi originale-

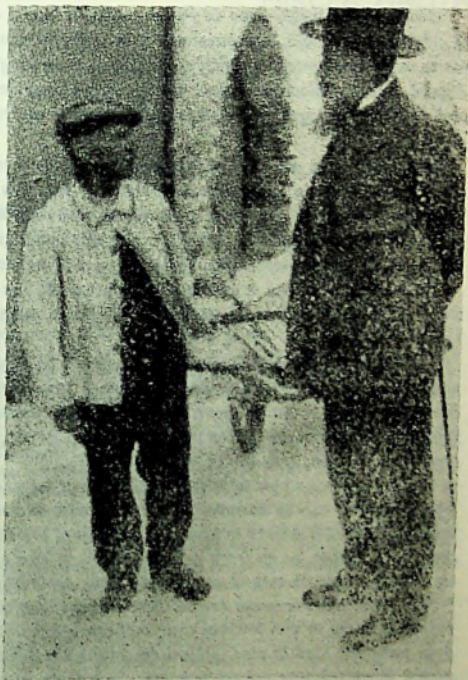
le, păstrate în Biblioteca Vaticanului ». Îmi făgăduiam că voi învăța limba coptă și voi pleca în pelerinaj pe urmele vestigiilor sfinte pentru știință, asupra cărora maestrul îmi îndreptase atenția. Am continuat să copiez, pe șpaltul secund, corecturile de autor făcute cu mână tremurândă. Bineînțeles n-am învățat limba coptilor și n-am reușit să văd, peste decenii, decît biserica și mînăstirea coptă de la Ierusalim, sus, în inima vechiului oraș, inspectînd străvechea colonie compusă din celule, de forma unei iurte, locuite de călugărițe în straie arăbești, slinoase, cu obrazul mascat. După cum, așijderea, am avut prilejul să privesc, în vitrinele Vaticanului, textele copte, scrise de mînă, a căror înfățișare, mi-a părut familiară, neînțelegînd totuși o iotă din conținutul lor.

6. Cum să nu-mi aduc aminte, deci, cu cea mai firească intensitate, acea zi la Zürich a începutului de mai 1930 — da, era fără îndoială în mai, magnoliile izbucniseră în floare — cînd, în timpul prînzului, se auzi soneria și menajera, Frau Gerda, posesoarea unui dos extrem de opulent, anunță, cu voce disperată și totuși stăpînită, sosirea unui musafir neașteptat: *Herr Horace Cockery, aus Dogshaven*. M-a rugat să vă informez că vine direct din Nubia și că trebuie să-l vadă neapărat pe *Herr Professor*. Fără nici o întîrziere. Domnul este deosebit de insistent. Arnold Meyer tocmai tăia felii rasolul cu un imens cuțit de bucătărie, pe tocătorul gros din lemn de măslin. Ne-am privit, stupefiați, cu toții. Ce neobrăzare și lipsă de bună-creștere! Ce insolență! Cine poate fi? Profesorul depuse cuțitul pe masă. Spre surprinderea noastră, obrazul i se destinse, glasul îi tremură de emoție. «Spuneți, Frau Gerda, că domnul susține că a sosit de-a dreptul din Nubia... Conduceți-l, vă rog, în salonul albastru. Întrebați-l ce ar dori să bea. Cum e din Dogshaven, ar prefera o băutură scoțiană, de bună-seamă. Serviți-l, rogu-vă. » /.../

21. Dînd să ajung către centrul orașului, fie pe cînd mă întorceam de la Universitate, fie mînat de dorul frescelor lui Bodmer, acuzat expresioniste, aflate la intrarea boltită a mînăstirii Fraumünster, de pe malul celălalt al Limat-ului (Istoria Sfîntei Genoveva), străbăteam frecvent Spiegelgasse (strada oglinzii) care răspundea în Niederdorf. Într-un fapt de seară oarecare, ne-am purtat amîndoi pașii pe acolo împreună cu H. C. De la dînsul a trebuit să aflu că Spiegelgasse, unde își dezlănțuise *Dada*-ul mîniile în Cabaretul Voltaire, era aceeași veche stradă locuită de însuși Lenin. «Cît mai aproape de Biblioteca Centrală». Uneori, H. C. introducea pe neprevăzute cite o frază franțuzească, în miezul perorațiilor sale, formulate într-o germană impecabilă de-altminteri; înaintea casei unde domiciliase odinioară Lenin — citez însemnarea din carnetul meu cu file îngălbenite — exclamă: «Il vécut dans l'énorme présent!» Cum aş putea traduce acest «énorme»? Imens? Uriș? Extraordinar? Nici unul din termeni nu e cel potrivit. Poate, totuși, cel mai nimerit ar fi: «Lenin a viețuit în extraordinarul prezent». Oare, cînd H. C. susținea că poezia este un mod de existență, înțelegea că poetul ființează și el într-un prezent extraordinar? Astăzi, cunoscîndu-i scrierile de-a fir a păr, cred că și el a procedat aîdoma cu memorialiștii pe care i-am pomenit în introducerea acestei însemnări autobiografice: s-a proiectat, cu «crezul» său cu tot, în dimensiunile și semnificația unui timp extraordinar. «De-altminteri — îmi spunea H. C. pe Spiegelgasse — Lenin a formulat aici, la Zürich, negarea sistemului producător de războaie, acele măceluri naționale de pomină în istorie, și ele făcînd parte din timpul extraordinar, negarea unei societăți alienate, dereglate, iraționale pînă la ultimele consecințe; stăpînind știința politicii, economiei, societății, istoriei, așa cum s-a dovedit în anul 1917, a elaborat una din modalitățile politice menită negării absolute, plină de urmări practice. Lenin este

EXPLORĂRI ÎN SPAȚIUL LADIN





NICOLAE IORGA

... ca unul care mi-am dat osteneala să urmăresc ceea ce reprezintă elementul acesta « roman », și ca întâiul român, cred, care s-a dus să-i vadă acasă la dinșii, să le vorbească limba în unele privințe așa de asemenea cu a noastră și să se uite în ochii acela negri, deștepti, care luminează fața rotundă sub părul des și ălz, cred că aduc un folos acelei informații generale pentru care s-au creat conferințele la radio, dacă vă vorbesc despre ce sînt acei pe care i-am numit în titlul acestei comunicări: « cel mai mici frați ai noștri ».

Odată ei erau mulți. Ceea ce vedem astăzi ca bucăți de latinătate rupte după limbă și conștiință națională, sau întrerupte prin infiltrațiile străine, dintre care unele sunt foarte largi și puternice, așa încît niciodată nu se poate gîndi cineva că ele ar putea să dispară, a fost odinioară o singură unitate, care pornea de la Oceanul Atlantic și mergea pînă la Marea Neagră, pierzîndu-se și în stepele răsăritene fără hotare ale Eurasiei rusești.

În special, între noi, cari ne întindem pe amîndouă malurile Tisei, care pătrundem ca păstori în Moravia, cari, venind din Balcani, înaintăm către înseși aceste regiuni ale ladinilor de astăzi, și între ceea ce au rămas ei, nu e a nicio discontinuitate. O singură pînză de rasă influențată de romani, o singură limbă, cuprinzînd elementele sufletești dominate ale marelui popor ieșit din vechea rasă iliro-tracă, și din Roma străbună (...)

Romanizarea aceasta a trebuit să lase urme; ea n-a putut să dispară la cel dintîi suflu sălbatec al îmbulzirilor de seminții germane, care în părțile acestea aparțineau ramurii alemanice.

Alt ar fi de ajuns pentru a stabili o legătură pe care o socot interesantă, dacă nu prețioasă, între noi, urmași ai dacilor cu sînge traco-iliric, deznaționalizați de aceeași Romă, pentru a-și face un suflet prin aceeași limbă, și între cei cari, sus, pe platoul helvetic dar și în regiunile Tirolului și ale Adigelui de sus, reprezentau aceeași operă de prefacere și de înălțare etnică și culturală. (...)

Îmi pare rău că nu pot înfățișa ascultătorilor și vederi din satele lor și nu le pot aduce înaintea figurile așa de asemănătoare cu ale oamenilor noștri, pe care le-am întîlnit acolo. Dar pot să li spun că în bunăvoința cu care ei primesc pe străini, îndată ce li pome-nești de legăturile lor cu frații cei mai depărtați, este acea afabilitate care deosebește rasele influențate de cultura romană, de la un capăt pînă la altul al largilor hărți.

Am putea relua oarecum această legătură, așa încît să se poată înțelege că, pe lîngă popoarele latine pe cari le cunoaștem, mai este unul, pînă la care, de altminteri, pătrundeau poate din cînd în cînd, alături de zidarii din Udine, și cîțiva dintre ai lor cari se găsesc în vecinătatea acestei provincii. Și păstrez adresa acelui simpatice tînr care, trecut, ca mulți din singele său, în Italia și întrebuițat în capela de la Sfîntul Petru din Roma, se arăta dispus să întreprindă, cu oameni din satul său și din vecinătate, un drum la Bucureștii noștri, ca să ni aducă vestea unui cîntec în care cei cari l-au auzit și l-au înțeles, au descoperit apropierea uimitoare cu însăși manifestația românească a durerilor și a speranțelor.

Fragmente din conferința rostită la Radio în 30 septembrie 1938. Presupunerea istoricului român că unii locuitori ai regiunilor ladine vor fi ajuns pînă la noi își găsește confirmare; se știe, de pildă, că Neitzhammer Raymond a avut, cîtă vreme a îndeplinit funcții de prelat înalt (1905—1924), ca secretar pe Lucius Fetz, originar din localitatea Ems, lîngă Colne, inclus în pelerinajul relatat de Iorga. La publicarea conferinței în revistă, textul a fost însoțit de fotografiile luate la fața locului; obiectivul aparatului s-a amuzat, pare-se, să-l surprindă pe distinsul oaspete în mijlocul localnicilor, avînd partener de discuție, la un moment dat, parcă o fidelă copie a sa. (N.Red.)

În « Casa Romontscha »

Bine ați venit la noi, la Cuera. Cum ați călătorit de la Berna? Prin Lucerna ați ales drumul cel mai scurt. Patru ore de lacuri, strîmtori, păduri prin inima Elveției. O bună introducere la vizita Dvs. Unli zic că orașul nostru e mai frumos Iarna, sub zăpadă. Dar acum, în plină primăvară, aveți avantajul luminii și al mugurilor. În piețele localităților din Engadina, omul iernii din paie — *hom storm*, a fost deja ars. Sîntem bucuroși cînd întîlnim români. Ovid Densușianu a fost aici și apoi a ținut cursuri de limba română la Universitatea din București. Iorga a trecut prin Cuera în 1937, cînd a participat la Congresul internațional de istorie de la Zürich. Românii ne-au reciprocă simpatia și au vorbit de afinitățile noastre neolatine. Paralelisme sînt considerabile și vechi. La voi, dacii și romanii. La noi, reții și romanii. Reții au fost, ca și dacii, un popor mare și mîndru. La luptă nu se temeau de moarte: *furor raeticus*. Se întindeau mult la nord și la sud de Alpi. Sub Augustus, romanii înfrîng rezistența reților din munți și controlează astfel trecătorile. La Cuera stabilesc capitala unei jumătăți din imperiul reților: Curia, un fel de Sarmizegetusa. Se naște o limbă reto-romană, cu multe idiomuri. Romanșa este o limbă maternă pentru 50.000 elvețieni și este a patra limbă națională a țării, după germană, franceză și italiană. Limba retoromană înrudită din nord-estul Italiei, friulina, este vorbită de un număr de zece ori mai mare de oameni. Recunoașterea ca limbă națională a romanșei în 1938 l-a dat un impuls. În conștiința elvețiană doar germana, franceza și italiana sînt limbi oficiale. Dar realitatea demonstrează un recul, romanșa reprezintă 1,4% din populație în 1880 și doar 0,8% astăzi; în canton ponderea ei era atunci de 40%, sub un sfert în prezent. Casa Romanșă în care vă aflați este un sediu al acțiunii de supraviețuire a limbii și culturii romanșe.

Cînd ne ascultați, sînteți puțin dezamăgiți. Vă așteptați la o limbă cu vocale sonore și a noastră e plină de *ci* și *gi* sau cum scriem noi *tsch* și *dsch*. Dar zicem ca și voi « cinci nuci » (*tschinch nuschs*). Veți recunoaște ușor *frar* — frate, *sour* — soră, *hom* — om, *aua* — apă, *früt* — fruct, *corp* — corp, *mnt* — munte, *nas* — nas, eu sun, *tü* est, *el ais*, *el fa* — el face, *lung* — lung, *scolar* — școlar, *el chanta* — el cîntă, *bratsch* — braț, *pair* și *mall* — pară și măr, *alb* — alb, *nair* — negru, *culur* — culoare, *tschel* — cer, *fanestra* — fereastră, *durmîr* — a dormi, *paster* — păstor, *ram* — ramură, *vesti* — haină și așa mai departe. Însă vă va cere efort să traduceți *glüm* — lumină, *sopcha* — scaun, *qua* — aici, *tadlar* — a înțelege, *paur* — țărăn, *matta* — flică, *spelm* — stîncă, *pled* — cuvînt, *spass* — glumă, *cotschen* — roșu. În alte cazuri, pronunția vă va fi mai apropiată decît scrisul: *fögl* — frunză, foale, *dutsch* — dulce, *sübjiar* — a studia, *lexcha* — lecție.

Paralelism de origini, paralelism de limbă. Cel istoric, l-a revelat marele vostru lorga. Titlul conferinței sale de la Berna spune tot: «*Luptele pentru libertate duse de țăranii secolului al XIV-lea: Sempach-ul elvețian și Posada română.*» Dușmanul care ne-a cristalizat solidaritatea a fost pentru noi Habsburgul. La Sempach, mai sus de Lucerna, el și-a lăsat la 1386 floarea nobilimii pe cîmpul de bătaie, zdrobit de trupele celor 8 cantoane. Vedeți, Elveția s-a construit de jos în sus. În alte țări, unificarea s-a făcut de sus în jos. William Cuceritorul, Caroliengieni și Capțienii, la noi așa ceva nu există. Dinastiile locale și temporare de pe solul nostru s-au dizolvat, iar unificarea s-a realizat treptat prin pacte colective fără nume princiare. Trei comunități își jură credință, cele trei cantoane de origine, la 1291; la Sempach erau deja 8 cantoane în alianță; la 1513 erau 13. Federație înseamnă legătură prin pact jurat, prin legămînt. Grizonii nu intră în confederație decît în 1803, alături de 18 cantoane. Alipirea tîrzie, ne-a costat o experiență dură. În timpul războiului de treizeci de ani, cantoanele elvețiene aliate au rămas neutre, iar pe noi ne-a pîrjolit războiul. Pe atunci Stiafen Gabriel din Ilanz scria în sursilvană: *Dacă lumea ar fi plină / De spanioli și de demoni / Căutînd să ne stîrpească / Vom ține piept lumii întregi / Și nu vom dispera.* La acea dată Grizonul avea peste două sute de ani vechime. Și cantonul nostru s-a format de jos în sus. Îi mai spunea și *Cantonul celor trei ligi*: Casa Domnului (1367) în jurul Cuerei, liga Grizonă pe Rinul de Sus (1395) și Liga celor zece județe, recunoscînd același mecanism de formare statală care a operat în vechile văi ale românilor. «*E însăși povestea, nescrisă, a începuturilor noastre*» scria lorga, descriînd formarea Grizonilor.

Ca să înțelegi Elveția, trebuie să-i cunoști cantoanele, iar ca să înțelegi cantoanele, trebuie să-i vizitezi comunele. Sîntem în esență o civilizație comunală, unde «*contractul social*» între comune poate fi ușor trasat istoricește. În Elveția erau 3200 de comune acum o sută de ani, sînt 3100 astăzi. Existența acestor entități geloase pe personalitatea lor fabricată în tradiția istorică și cimentată prin limbă, fărîmîtează romanșa în multe idiomuri. Puteți să vă imaginați vorbitori de romanșă care comunică în limba germană, predominantă în cantonul nostru, numai fiindcă aparțin la comune și dialecte diferite? Primordială e vecinătatea din interiorul comunei: *Vaschin* — vecin. Știm că e greu pentru cineva din afară să dobîndească o imagine clară a dialectelor romanșe. Să încercăm să vi le explicăm. Totul se petrece între Rin și Inn. Aici la Cuera sîntem în valea Rinului. Prin oraș trece Plessur pe la răsărit, iese de la noi în nord prin Basel, fluviu mare și navigabil. În amonte de Cuera, pe *Rein anterieur*, între Disentis/Muster și Ilanz se vorbește *survilanul*. La Disentis, cu numele romanș de Muster, se găsește vechea abație benedictină din secolul al VIII-lea, iar Ilanz este vechea capitală a Ligii Gri. Ambele se află la o altitudine mai mare decît noi; Disentis 2300 m, Ilanz 1300 m, Cuera 600 deabia. Sursilvana este deci limba Rinului de sus.

Între Ilanz și noi, Rinul se îmbogățește cu apele din regiunea Domlechg, unda se vorbește *sutsilvana*. Acolo este faimoasa Via Mala. Spuneți că ați fost la Via Mal? Atunci ați admirat plafonul bisericii în stil roman din secolul al XII-lea. Pastorul din Zillis sau Ziraun, Ludvic Molitor a dat poporului reformat, în limba lui, fragmente din Vechiul Testament și psalmi la 1652.

Pe valea Innului, pe care l-ați văzut probabil la Innsbruck în Austria, în regiunea Engadina (*En* este Inn și *gad*-pădure), deci în Pădurea Innului se vorbește *ladina*. Acolo se află faimoasa localitate St. Moritz, unde vin celebritățile lumii la ski. Noi îi spunem San Murezzan.

O imensă dragoste de natură respiră în toată literatură noastră. Iorga îl amintește pe Peter (Peidel) Lansel, printre lădii de vază. Merită să vă spun câte ceva despre el. Când a avut peste 40 de ani s-a retras din alte activități și s-a consacrat limbii, literaturii și culturii române, cu un devotament rar. A rafinat limba și i-a dezvoltat potențialul. S-a instalat la Sent, jos pe Inn, aproape de frontiera austriacă, într-o moară veche, și a început să exploreze folclorul, să adune documente, să întocmească culegeri. În 1933 devine *doctor honoris causa* al Universității din Zürich. Are recunoaștere și admiratori. Când irentismul mussolinian vînează teritoriile grizone, scrie: *Ni Tadjans, ni Tudas'chs / Rumantsch vulain restar* (Nici italieni, nici germani / Romanși vrem să rămînem). După ce moara a fost distrusă de incendiu și-a mutat cabinetul de lucru în turnul unei biserici părăsite, de unde se deschide o minunăție priveliște, precum cele pe care le cîntă: *Ingustta nu rumpa / la pasch da quist ura; / l'aua! chi schushura / es l'unica vusch*. . . (Nimic nu rupe pacea acestei ore; pîrîul care susură e singura voce). A murit la 80 de ani, în 1943.

Timpu cît ne-a mai rămas îl vom folosi pentru cîteva precizări: Antologia și discuția noastră ar putea să vă lase o impresie pastorală. Modernitatea este însă prezentă în creația actuală. Sîntem chiar la ora romanului cu teme contemporane. Aveți întîlnire cu Donat Cadruvi, președinte pe acest an al **Cantchului**. Vă va primi la Casa Grisha. Pînă cînd a intrat în politică în 1955, timp de zece ani a scris nuvele de actualitate în sursilvană: *Per vias e sendas* (Drumuri și cărări), *La pli gesta stadera* (Cea mai justă balanță), *Eminenza*, *Il socialist de Seglias*, *Dus frars Menardi* (Doi frați Menardi), ultima o satiră împotriva mediocrității. Scriitorul romanș nu este un izolat, ci intră în arenă. Abundența temelor rurale în poezia pe care o cunoașteți nu trebuie să vă facă să credeți că agricultura e o activitate predominantă. În Elveția ea angajează 6% din populația activă. De asemenea, ideea că în istoria Grizonului nu intră decît țărănul anonim se cere corectată. Existența unor mari și puternice familii e demonstrată de colecția de castele, numite uneori «cuiburile de vulturi ale Reției». Sînt patru sute de cetăți — *castellatsch* — în Grizon, multe din ele ridicate ca refugii în secolele IV și V. Sub Carolingieni, a doua înflorire. Numele lor derivate din locuri române: Vaz, Rhäzüns, Sagogn, Montalt, Belmont, indică proprietari locali. În secolele XII și XIII apar nume germane: Ringgenberg, Bärenburg, Steinberg, Strahlegg, dar și acestea aparțineau familiilor locale din regiuni române, care utilizau germana ca limbă de prestigiu a elitei nobile. Chiar ruinate și părăsite din secolele XIV și XV, se păstrează bine, căci aici lumea n-are nevoie de piatră lor pentru construcții. Două familii mari patriciene, de Planta și de Salis, au jucat un rol însemnat în istoria Grizonului. Cu numele Planta, care domina valea Innului: Zuoz, Zernez, Samedan, vă veți întîlni mereu. Un Planta scrie drame în ladină la 1849, Robert de Planta e un mare istoric care a publicat *Dicziunari rumantsch-grischun*, iat astăzi conservatoarea Muzeului, Leonarda de Planta, vă va da explicații. Cînd mergeți la muzeu să vedeți și vechiul oraș și sediul episcopilor medievali care s-au bătut cu baronii de Vaz și Rhäzüns pe tot cuprinsul secolelor XIII și XIV. Înainte de a fi trupe de șoc în războaiele Renașterii, grizonii au făcut exerciții sîngeroase la ei acasă.

Probleme? Desigur avem numeroase probleme. A menține un echilibru stabil cere tot atîta efort cît repararea unei crize. Dezbatem problemele aici la Ligia Romontscha, în Casa Romontscha. Președintele Romedl Arquint este de față. În alt idiom sîntem Liga Rumuntscha și Chesa Rumuntscha. Liga cu doi oameni permanenți grupează multe asociații locale, uniuni, comunități. O asociație din Surselva înființată în 1896 se numea *Romania* de la ideea de romanitate. Liga promovează utilizarea limbii autohtone în inscripții, în învățămînt, în justiție, publică lucrări, gramatici, dicționare, bibliografii, culegeri, literatură. Numărul lucrărilor în romanșă

e surprinzător de mare: peste 5000 de titluri în total. O întreagă muncă de cercetare este întreprinsă, ca aceea a Institutului de Dicționare de la Cuera, așa cum vă va explica Chasper Pult. Se organizează scolette, grădinițe și școli, deschise din 1944, căci în fond la tinăra generație se dă bătălia limbii. Pentru cele 50 de scolete este pregătit un personal priceput și devotat. Dar ce poate face un învățământ redus la primele trei-patru clase în fața unui proces de pierdere a terenului? Din două zeci de comune, române acum o sută de ani, limba a dispărut. Prezența imigranților, în majoritate italieni, întărește alte limbi decît a noastră. Turismul e de asemenea nefavorabil, ca și industrializarea și urbanizarea văilor. Veți merge la Davos, care, alături de Arosa și St. Moritz, este reprezentantul Grizonului pe harta turistică mondială, ca să participați la una din marile întruniri științifice sau economice ce se țin acolo, și între hotel și sala de conferință nu veți auzi o vorbă română (davo înseamnă « dincolo » în latină). Într-un studiu se spune că Elveția ar putea trăi cu cadavrul român în dulapul său, dar aceasta ar contrazice total fundamentele pe care e clădită. Autoritățile federale ne ajută: burse, fonduri. Televiziunea și radioul emit știri în română. La Berna, Tista Murk — l-ați cunoscut ca director al Bibliotecii populare elvețiene — e un dramaturg ladin de talent, poet și animator. Știați că e originar din Val Müstair, pe care n-am pomenit-o pînă acum, acel pinten al Grizonului român înconjurat de Italia, care păstrează într-un peisaj unic unul din cele mai vechi monumente ale Elveției: mănăstirea fondată de Carol cel Mare și frescele din secolul IX? În ciuda unor asemenea pasionate personalități ca Murk, sfera cititorilor noștri e mică. Cum să asiguri un tiraj de carte? Auditoriul scriitorilor elvețieni de limbă franceză e incomparabil mai mare. Cei de limbă germană primesc imediat reacția unui cerc imens de cititori. La fel cu cei de limbă italiană. Se întîmplă cu literatura noastră ceea ce se întîmplă cu vinurile. Sînt de calitate, dar nu se exportă. Veți aprecia un pahar de Silvaner crescut lîngă Cuera, preferabil cu o felie de șuncă afumată de Grizon. Cultivăm specificul nostru și în bucate. Dar programul vizitei Dvs. este presant. Nu ne uitați. Găsim reconfort și îmbărbătare în dialogul cu cultura română. Odată, cînd veți răsfoi un album, cînd veți da peste un cuvînt român, cînd veți avea imaginea unei văi frumoase, să vă amintiți că v-am primit cu prietenie.

Ecouri românești în cultura romanșă

Deși vorbită pe un teritoriu relativ restrâns și de un număr mic de vorbitori (cca 50.000), romanșa, a patra limbă națională a Elveției, există, trăiește și respiră într-o cultură originală, milenară. Nu de mult, romanșii și-au sărbătorit, ca și noi, 2000 de ani de existență pe teritoriul lor tradițional. Ținând seama de evoluția istorică, actuala confederație elvețiană ar fi de neconceput fără cea de a patra limbă, cea mai veche în teritoriile proprii, plămădită prin romanizarea populațiilor din vechea Raetia.

Primele cuvinte scrise în romanșă datează, după unii, din secolul al VIII-lea, dar istoria literaturii romanșe începe, ca și a noastră, în secolul al XVI-lea, cu faimosul poem epic al lui Gian Travers, *La chianzun dalla guerra dogl Chiaste da Müs* (Cîntecul războiului de la castelul de Müs), de 700 de versuri, scris în idiomul ladin.

Conștiința națională a acestei mici entități etnice neolatine se dezvoltă însă, mai ales în secolul trecut, o dată cu marile mișcări de redeșteptare a popoarelor europene. Desigur, interesul oamenilor de cultură romanși s-a îndreptat îndeosebi asupra țărilor cu limbi descendente din latină, căutînd în ele un sprijin moral în acțiunea de renaștere pe plan lingvistic și socio-cultural. Sentimentul de solidaritate se manifesta firesc față de culturile în curs de afirmare, de aceea numele lui Mistral (Provence), Verdaguer (Catalonia) sau Alecsandri nu le-au rămas străine, idealurile lor avînd multe puncte comune cu aspirațiile micii populații alpine.

Prof. Augustin Maissen (nativ romanș, actualmente profesor la Universitatea Carolina de Nord, SUA), unul dintre cei mai activi propagatori ai culturii române în mediul romanș, a cercetat cu mîgălă raporturile culturale româno-romanșe de la începuturile lor.¹ Prima și cea mai importantă figură în acest domeniu este poetul romantic de expresie sursilvană Alfons Tuor. În istoria literaturii romanșe, Tuor este socotit un Eminescu sursilvan. Interesul lui Tuor pentru literatura noastră datează din timpul studiilor sale de romanistică de la Paris (între anii 1895—1896), unde a cunoscut probabil mai mulți intelectuali români. Corespondența dintre Tuor și Dr. Corneliu Diaconovici din Sibiu, redactorul primei enciclopedii române (ASTRA), dovedește că articolele despre retoromani din această enciclopedie au fost elaborate de poetul romanș. Este vorba de titlurile: *Raeto-Romani*, *Raetia* și *Grison* (traduse de V. Lazăr), redactate într-o manieră ce împletește patriotismul cu spiritul științific. Se prezintă aici o descriere detaliată a situației istorice și socio-culturale a populației în discuție (istoria, constituția, asociațiile culturale, muzica,

¹ Vezi, printre altele, *Un poet de limbă retoromană și cultura românească*, în «România literară», An. VI, nr. 31, 2 VIII 1973, p. 29 și *Romanisch-Rumänische literarische Beziehungen. Was Rumänien mit dem Kanton Graubünden verbindet*, în «Bünder Tagblatt» nr. 177, 1 VIII 1983.

literatura, publicistica etc.), valabilă și astăzi. Augustin Maissen remarcă, pe bună dreptate, că ne aflăm în fața primei contribuții științifice despre retoromani într-un lexicon național. Lui Tuor i se datorează și prima donație de cărți române (poezie, limbă și folclor) făcută bibliotecii ASTRA. Cele douăzeci și cinci de exemplare sînt astăzi cărți rare, de o deosebită valoare. Fără îndoială că a primit și el în schimb literatură română pe care a citit-o cu interes și care l-a inspirat. Poate de aceea există o asemănare izbitoare, ca ritm și compoziție, între cîntecul de leagăn al lui Tuor, *Canzun de Tgina*, și poezia *Somnoroase păsărele* a lui Eminescu (vezi refrenul «dorm'uss bein» și «dormi în pace»). În ambele poezii, tablourile se succed aproape identic: liniștea deplină, păsărelele în cuib, florile adormite, noaptea adîncă, prezența îngerilor etc. Dar entuziasmul lui Tuor pentru cultura română s-a manifestat mai ales prin adaptarea în română, în primul număr al revistei *Arțarul* (1897), a *Cîntecului gînteii latine*, aparținînd poetului nostru Vasile Alecsandri. Versiunea română *Himni della discendenza latina* (Imnul descendenței latine) conține patru strofe, tălmăcite într-un ritm alert:

*La latina sco regina
Meina las naziuns dil mund
Cun la steila, la divina,
Ch'ella porta sin siu frunt.
Ella marscha plein luschezia
Ordavon allas naziuns,
E sin via spir clarezia
Ras'en tuttats direcziuns.*

Din păcate, viața poetului român s-a curmat la numai 33 de ani. El a lăsat însă culturii române nu numai o operă proprie, profund originală, ci și o serie de traduceri și adaptări din literaturile altor popoare, mărturie a spiritului său deschis către universalitate.

Ceva mai tîrziu, în alt colț al lumii române, apare în idiomul ladin (regiunea Engadina) o adaptare a faimoasei balade populare *Miorița*. Varianta ladină poartă titlul *La nuorsa* (Mioara) cu subtitlul «Chanzun populara rumena» și are ca autor pe poetul Peider Linsel, cunoscut în Elveția prin faptul că a contribuit la pregătirea opiniei publice pentru recunoașterea românei (în 1938) drept a patra limbă națională, precum și ca un fervent luptător contra iredentismului italian. Lozinca lansată de el («Nici italieni, nici germani, romanși vrem să rămînem!») s-a dovedit a fi un apel mobilizator către compatrioții săi. Versiunea *Mioriței* în româna ladină a apărut în 1929, în culegerea de versuri *Il vegl chalamer* (*Vechea călimară*). Care dintre foarte numeroasele variante ale baladei noastre păstorești va fi stat la baza versiunii române? Oricum o variantă mai puțin cunoscută, căci cei trei eroi sînt: unul român, unul maghiar și celălalt din Bulgaria. E posibil însă ca poetul român să nu fi cunoscut sursele exacte ale corespondențelor din varianta cea mai cunoscută pentru ungurean și vîrcean.

*Giò per la costa da la muntogna,
In ün lō da paradis
vegnan plan lur,
In trand vers il bass,
traia scossa da bescha
cun treis pasters diferents.
Ûn es Rumen,
tschel Ungarais
e'l terz d'Bulgaria.*

Editorul operelor lui Lancel, scriitorul ladin Andri Peer, se întreba dacă la baza versiunii poetice a lui Lancel a stat un original românesc sau un intermediar francez.¹ Versiunea română are 119 versuri și conține episoadele principale ale baladei, cu mici modificări ale unor elemente de peisaj. Cîmpul de mohor, de pildă, este de porumb în versiunea ladină. Comparațiile principale atît de caracteristice Mioriței (mustăcioara lui, pana corbului etc.) sînt păstrate, mai puțin ritmul atît de perfect al baladei noastre.

După numeroase călătorii de studii în România, entuziasmat de contactul cu o cultură atît de originală și de vastă, prof. Augustin Maissen a făcut mai multe traduceri din poezia românească în română. În 1973, ne scria de la Iași: « Stau în colțul cofetăriei și traduc *Hora Unirii*. » A urmat apoi *Veneția* de Eminescu și altele, dintre care s-a tipărit în Elveția, în 1975 (Stampa Romontscha, Condrau SA, Mustér) inegalabila *Somnoroase păsărele*, într-un album ilustrat cu multă inspirație de tînărul pictor român Flurin Isenring. Alături de textul românesc și de cel român, apar și traduceri în engleză (W. D. Snodgrass și N. Babuts), în spaniolă (Rafael Alberti și M. T. Leon), în germană (Maximilian W. Schrott) și în franceză (Alexandru Vițianu). Din compararea originalului cu versiunea română apare pregnantă înrudită între cele două idiomuri, vizibilă mai ales în versul final al fiecărei strofe: *Noapte bună — Buna notg, Dormi în pace — Dierm'en pasch, Somnul dulce — Siemi dultsch*. Traducerea încearcă să redea originalul românesc, alcătuit cu precădere din cuvinte de origine latină, prin același tip etimologic și în română.

Augustin Maissen este cunoscut și prin studiile sale de lingvistică romanică în care face apel la română, ca și prin articolele la reuniunile de românistă, ultimele organizate mai ales în S.U.A. Se preocupă de toponimia românească, de opera lui D. Cantemir și de epoca și stilul lui Brăncoveanu.

Un alt lingvist din Surselva, prof. Ambros Widmer, cunoscut (reto) romanist, a făcut și el studii de română. Cunoaște parțial limba noastră și o ia în considerare în lucrările sale. Face cunoscută în mediul românesc România: *Românii cercetează limba noastră* (Gasetta Romontscha 3 XII 1976; prezintă unele lucrări ale Mariel Iliescu și ale subsemnatel). Cu alt prilej a prezentat în aceeași publicație antologia noastră bilingvă, apărută în 1980².

Prilejul lansării antologiei mai sus amintite în Elveția (Chur, 2 IV 1981) s-a transformat într-o adevărată sărbătoare de prietenie. Prof. M. Malița, pe atunci ambasadorul nostru la Berna, a adresat participanților o mică alocuțiune în română care a entuziasmat adunarea.

Au luat parte la acest eveniment cultural nu numai scriitorii și oamenii de cultură români, ci și persoane oficiale, reprezentanți ai presei, radioului și televiziunii. Presa română și cea în germană au consemnat în detaliu evenimentul, subliniind că apariția unei cărți de literatură română în România are o deosebită importanță pentru comunitatea lingvistică română, fiind un semn de prețuire a culturii ei peste hotare, un îndemn pentru vorbitori la menținerea și cultivarea graului strămoșesc și o dovadă de apropiere între două popoare surori.

¹ *Ouvres de Pelder Lancel*, chîlradas dad Andri Peer. Tom 1: *Poesias originalas e versiuns poeticas*. Edition de l'Union dala Grischia e de la Lia Rumantscha, 1966, p. 449.

² Augustin Maissen, Magdalena Popescu-Marin, *Antologie de poezie română*, Editura Academiei, București, 1980.

Nu putem încheia aceste rânduri fără a-l numi printre simpatizanții literaturii române contemporane pe sursilvanul prin adopțiune, J. J. Furer (elvețian roman stabil în Surselva), cunoscut militant, alături de P. Flurin Maissen, pentru drepturile lingvistice și culturale ale vorbitorilor celei de a patra limbi elvețiene.

Reprezentanții culturii noastre în vizită în Elveția dovedesc interes pentru sora noastră întru latinitate și duc cu ei, pe lângă cărți și publicații românești, și spiritul culturii noastre. În decursul anilor au studiat sau au vizitat teritoriile tradițional romanșe O. Densușianu, N. Iorga, Iorgu Iordan, G. Ivașcu, S. Iosifescu, L. Onu și mulți alții.

Ovid Densușianu, Nicolae Iorga și Iorgu Iordan au folosit în studiile lor materialul lingvistic din retoromană, încercând să evidențieze numeroasele concordanțe existente între limba noastră și idiomurile aparținând retoromanel.

După mai multe vizite în Elveția, dintre care două în frumoasa regiune Engadina, Ovid Densușianu avea cules un material toponimic prețios, pe care l-a preluat în cursul ținut între anii 1914—1915 la Universitatea din București, cu titlul *Toponimie retoromană*.¹ Din păcate, acest curs a fost litografiat de studenții eminentului profesor, cu numeroase erori. O ediție științifică ar pune la îndemâna specialiștilor un material inedit la noi.

Participarea lui N. Iorga la un congres internațional de istorie ținut la Zürich îi prilejuiește contactul cu istoriografia elvețiană în general și cu lumea romanșă în special, ultima atât de atrăgătoare pentru un învățat român. Familiarizarea lui Iorga cu istoria, limba și cultura romanșă are ca rezultat, printre altele, studiul destul de cuprinzător în ceea ce privește volumul aspectelor abordate, intitulat *Parallelisme helveto-române*.² Idiomul romanș luat ca bază de comparație în acest articol este graiul ladin (din Engadina). Se vede că Iorga cunoștea mai bine această regiune romanșă și oamenii ei de cultură. Studiul lui Peider Lansel, *Die Rätoromanen* (1926) este citat de mai multe ori. Prezența numelor celor mai cunoscuți scriitori dovedește cunoștințele vaste ale savantului privitoare la istoria literaturii ladine. Un interes deosebit este acordat elementelor de limbă, începând cu cele de substrat, care l-ar înrudi pe reși cu ilirii. Este relevant, de asemenea, bogatul fond de cuvinte de origine celtică. Lexicul de origine latină îi prilejuiește savantului interesante comparații cu limba noastră. Cf., de exemplu, *chascharias* «cășăril», *baselgia* «bise-rică» etc. Despre numele etnic *romonsch* afirmă că a latin «a fost «umbric» ca și la noi, în român. (De fapt varianta cu o, *romontsch*, este proprie idiomului sursilvan. În ladină se spune *rumantsch*, ceea ce ar permite apropierea de forma noastră cu u, român). Iorga realizează enorma diversificare dialectală a retoromanel. Având în vedere și idiomurile vorbite în Italia, autorul afirmă că există peste douăzeci de dialecte la numai câteva zeci de mil de vorbitori (în realitate numărul vorbitorilor este mai mare dacă se ia în considerație, așa cum a făcut Iorga, și friulana). Parallelismul cu noi privește și unele obiceiuri, sărbătorii, nume de animale etc., ca și unele elemente de organizare politico-administrativă din Evul Mediu.

Aceeași simpatie pentru vorbitorii ladinei o manifestă Iorga și în articolul *Cel mai mic fraț al noștri, romanii «ladini»*, unde-și exprimă regretul de a nu-l fi cunoscut personal pe scriitorul Peider Lansel, personalitate proeminentă a lumii romanșe.

¹ Cf. Marin Bucur, *Ovid Densușianu*, Editura Tineretului, 1967, p. 22, 40, 41.

² Academia Română. *Memoriile secțiunii istorice*. Seria III, Tomul XX, Mem. 17.

Există și un schimb permanent de lucrări de specialitate între redacția dicționarului tezaur romanș-grizon și Institutul de Lingvistică din București. Dr. Hans Sticker, de la redacția dicționarului menționat, arăta cu prilejul lansării în Elveția a antologiei de poezie romanșă în românește că în ultimele decenii contactele științifice, lingvistice și culturale, ca și schimbul de cărți cu românii, s-au intensificat (Gasetta Romontscha, 7 IV 1981). Biblioteca Fundației Retoromane are un fond de cărți românești, iar cursurile de vară organizate anual la Laax de această fundație invită specialiști din România, printre care am avut bucuria să mă număr și eu în mai multe rânduri. Aceste cursuri sau săptămâni de studii romanșe, organizate și conduse de prof. Flurin Maissen, sînt un prilej binevenit de cunoaștere și de schimb de opinii și de publicații științifice între (reto) romaniștii din toată lumea.

Interesul manifestat de noi pentru cultura romanșă este destul de vast și nu face obiectul actualului articol. S-ar părea, din cele expuse mai sus, că ecourile românești în cultura romanșă sînt relativ modeste. Cititorul nu trebuie însă să piardă din vedere faptul că romanșii sînt toți bilingvi și că, din păcate, instrucția principală o primesc în limba germană. De aceea, cel mai frecvent, contactul lor cu tot ce ține de cultura noastră este mediat și prin această limbă, în care s-a tradus mult din română.

Astăzi, mai mult ca oricînd, supraviețuirea romanșei este serios amenințată. Reprezentanții de seamă ai culturii romanșe și instituțiile culturale (Lia Rumantscha, Fundația Retoromană etc.) au dat un semnal de alarmă. Apariția lucrării *La mort dil romontsch* a pus în temă opinia publică elvețiană asupra pericolului de dispariție a celei de a patra limbi naționale. Turismul, părăsirea îndeletnicirilor străvechi (soldată cu abandonarea satelor alpine de către generația tînă), învățămîntul în germană (doar în primele clase primare se folosește romanșă ca limbă de predare), schimbul masiv de populații în aceste regiuni fac să scadă mereu numărul vorbitorilor.

Scriitorul și lingvistul sursilvan Theo Candidas, care ne-a vizitat țara, își începe prefața manualului de sursilvană *Romontsch sursilvan* (Cuera, 1982) cu fragmente dintr-o poezie scrisă de un poet român contemporan. Poezia are un ton pesimist; vorbind despre romanși, îi numește «frați latini» pierduți în munți care luptă pentru menținerea limbii și culturii lor ca Don Quijote contra morilor de vînt. Dar Theo Cardinas este optimist, ca și noi de altfel. Numai istoria va putea decide însă dacă dorința romanșilor de a-și păstra graiul strămoșesc are sau nu șorți de izbîndă.

BUCUREȘTI, CAPITALĂ A PRIETENIEI

ZOE PETRE

OLIVIER REVERDIN

Să vorbești cu profesorul Olivier Reverdin despre orice subiect, de la un detaliu de gramatică greacă pînă la evenimentul cotidian, e o încintare: o formidabilă cultură, limpezită de faptul că nu funcționează, ci trăiește; o cunoaștere desăvîrșită a lumii și a oamenilor, de la Atena și Delfi la Kyoto și la cline știe ce insulă uitată a Indoneziei, cu o curiozitate mereu tînără; o capacitate rară de evocare a amănuntului insolit și elocvent care dă dintr-o dată viață și culoare unui univers de gînduri, de gesturi și de fapte.

Să vorbești însă cu profesorul Reverdin despre România e o adevărată aventură: îl spui, de pildă, că și-al petrecut vara la Călimănești și încerci, cu o elementară politețe, să-i traduci cit de cit această propoziție, firesc obscură pentru un străin, dar nici n-apuci să deschizi gura și afli că, da, a coborît cu pluta pe Olt și a văzut, între Cozia și Călimănești, nu generice păduri sau stînci, ci pădurea aceea, anume, cu culoarea și lumina ei de neconfundat, și stîncile acelea anume, că « Babadag » nu e un nume exotic de oraș oriental pentru el, ci tîrgul acela dobrogean pe care mulți îl știm, și unde și-a prîponit calul — flindcă, incredibil, a mers călare prin Dobrogea — pînă cînd a străbătut Delta cu lotca. Dacă ar avea timp, profesorul Reverdin ar putea să scrie — după *La religion dans la cité platonicienne* și după studii savante despre umaniștii secolului al XVI-lea, după ce a editat și tradus de la *Fata din Samos* de Menandru la *Viziunea lui Dorotheos* a antichității tirzili —, ar putea să scrie o « Românie pitorească » fermecătoare și de neuitat.

Profesor — acum emeritus — de limbă și literatură greacă la Universitatea din Geneva, Olivier Reverdin este unul din cei mai reuțați eleniști din Europa și din lume, datorită unui incomparabil aliaj de erudiție, de științeteoare și profundă înțelegere a experienței antice ca experiență umană integrală, într-un dialog neconvenit și fertil cu prezentul. O operă, scrisă și rostită, în care precizia detaliului dă forță ansamblului fără să-l obosească, și în care viziunea întregului nu nedreptățește niciodată amănuntul: într-o vreme ca a noastră, în care fragmentarea, poate inevitabilă, a informației și hiperspecializarea fac — pînă și într-un domeniu atît de coerent ca acela al studiilor clasice — ca inter și pluridisciplinaritatea să fie mai degrabă un deziderat, profesorul Reverdin restaurează extraordinar de firesc o viziune globală căreia doar faptul că e trăită din interior îl poate conferi atîta suverană limpiditate. Între săpăturile de la Eretria, filosofia lui Platon sau Plotin și programa cursului de limbă greacă la Collège de France în vremea lui Guillaume Budé

și a lui Rabelais, o fraternitate naturală și benefică se instaurează continuu și cu o vivacitate incomparabilă, spre bucuria auditorilor și cititorilor de pretutindeni.

Neîndoios, acesta e unul din factorii esențiali care au făcut ca, sub președinția profesorului Reverdin, Fundația Hardt pentru încurajarea studiilor clasice să devină mai mult decât o instituție: un personaj colectiv, deopotrivă celebru prin rezultate și prin stimulentele pe care îl exercită în dezvoltarea studiului antichității greco-romane. Atât stagiile de documentare pe care și formidabila bibliotecă a instituției, și amblanța de calmă și amicală emulație de la Vandoeuvres le oferă cu inepuizabilă generozitate, cât și renumitele colocvii, *Entretiens Hardt sur l'Antiquité classique*, care reunesc, anual, specialiști de cea mai înaltă competență în jurul unor probleme dintre cele mai actuale ale acestor discipline, și-au dovedit rodnicia încă de multă vreme, impunând Fundația Hardt ca pe un focar de mare importanță al studiilor clasice. Pentru cine, însă, a avut privilegiul — precum semnătura acestor rînduri — să se bucure de ospitalitatea Fundației Hardt, e evident că prezența profesorului Reverdin în fruntea acestei instituții reprezintă ceva esențial și irepetabil; inepuizabile comori de griji aproape părătesc, de ingeniozitate organizatorică și de clarviziune științifică, de tact și diplomatie și căldură umană pe care le oferă mereu acestei moderne Thélème rămîn obiectul unei constante gratitudini și unei nețărmurite admirații.

Într-o existență atât de bogată și de diversă — căci profesorul Reverdin a adăugat întotdeauna preocupărilor sale profesionale și importante activități publice: direcția bine-cunoscutului « Journal de Genève », misiuni parlamentare și diplomatice în țara sa și ca reprezentant al acestora în Consiliul European, pe care l-a prezidat vreme de o sesiune — în mijlocul atîtor preocupări diriguite de un înalt sentiment al răspunderii civice, prietenia lui pentru România și pentru români s-a vădit constant. Această legătură s-a făurit încă din anii studenției, cînd a fost invitat, împreună cu cîțiva prieteni, să ne viziteze țara ca oaspeți ai familiei profesorului Grîncescu, care ilustra atunci catedra de botanică a Universității din Cluj, și cu a cărui fiică, Suzette Grîncescu, erau cu toții colegi la Universitatea din Geneva. A început astfel, în vara anului 1933, acea epică peregrinare prin România pe care n-a uitat-o niciodată și pe care-o evocă cu incomparabilă bucurie, povestind: cum și-a recuperat bicicleta la vama de la Episcopia Bihorului și cum a pornit, pedalînd, spre Cluj; cum a înnoptat sub cerul liber după prima zi de drum, și cum a învățat primul cuvînt românesc, *frumos*, de la un cloban al cărui tolag meșter îl admira și care l-a spus « frumos, frumos ! » pînă ce tîlnăru latinist a înțeles — *formosus*. Cum a stat la Cluj și la Lăpușna; cum a trecut, cu bicicleta ținută deasupra capului și cu apa mai sus de brîu, un rîu lîngă care o pancartă anunța « Podul slab » și care nu avea niciun pod; cum a fost găzduit și omenit pretutîndeni, prin sate și pe la cîte o stîină, ca un oaspete drag — și cum, printr-o juvenilă dar statornică identificare, a rămas de atunci cu o neîmpăcată dușmănie față de cămătari. Nu l-a uitat nici azi pe pădurarul de la Prislop, care cu greu s-a îndurat să primească, drept răsplată pentru caldă-i ospitalitate, ce-și dorea cel mai mult — un abonament la « Adevărul », ca să știe ce se mai întîmplă în lume; n-a uitat nici azi zilele petrecute la Drăguș, (unde colega lui româncă participa, ca vizitor antropolog, la cercetarea monografică a echipei lui Dimitrie Gusti) și se întreba mai deunăzi ce-o fi făcînd copilul de atunci al gazdei, care, în joacă, își spărsese capul la adăpătoare și cărui l-a turnat pe rană o sticlă întreagă de spirt de monopol.

Cu ce filologice voluptate rostește, clar și de corect pentru un francofon, numele satelor și țărgurilor pe unde a trecut, în Maramureș, în Făgăraș, în preajma Clujului, și vorbe de pe-acolo — și *cojocar*, fiindcă a fost și la un *cojocar* ale cărui lucrături nu le-a uitat. Cu ce extraordinară, inepuizabilă afecțiune vorbește

de oamenii acelor ținuturi, prlmitori și mîndri, cinstiți și curați, de o luminoasă și cumpănită omenie; știind bine că voi avea privilegiul de a-i face publice gîndurile a ținut să-mi mai spună o dată, răsplat și fără nicio umbră de sentimentalism idilic, că amintirea acestor gărani și a încrederii fraterne cu care l-au întîmpinat a rămas darul suprem al acelor drumeții.

A trecut apoi munții și a stat un timp la București, pe strada ce se numea atunci Mihail Cornea; a cumpărat apoi un cal — bicicleta fusese expediată acasă după citeva ploți torențiale — și a pornit-o spre Dunăre. A lăsat calul la Babadag și a străbătut Delta cu lotca, a mers la pescuit de sturioni, s-a rătăcit prin stuărișuri, a intrat călare în Constanța și a copiat — calul îl vînduse — inscripții grecești și romane în curtea minusculei muzeu de atunci (fiind suspectat, o zi, de « spionaj științific », pînă a dovedit că inscripțiile erau publicate). S-a îmbarcat apoi — plătindu-și drumul cu spălatul vaselor — pe un vapor care pleca la Stambul ceea ce îi amintește și lui, nu numai nouă, de Panait Istrati, pe care l-a cunoscut destul de îndeaproape...

Profesorul Olivier Reverdin s-a întors în mai multe rînduri, din 1970 încoace, în țara noastră; a reprezentat Elveția pentru încheierea unor acorduri de colaborare științifică cu România, a vizitat monumentele antice din Dobrogea și a admirat importante muzee de la Tulcea și Constanța, a fost în Munții Orăștiei, la Sarmizegetusa Regia, și la Deva, la Sarmizegetusa romană, a ținut strălucite conferințe în fața Societății de Studii Clasice, a revăzut prietenii și a cunoscut pe cei care le sînt elevi și succesori. Prețuirea pe care o acordă filologilor clasici, istoricilor antichității și arheologilor români se vedește nu doar în felul în care le cunoaște cu deosebită precizie publicațiile și activitatea, ci și prin încurajarea constantă a schimburilor științifice, prin preocuparea constantă de a face cunoscute lumii savante rezultatele cercetărilor și dezvoltării studiilor clasice în România, prin felul în care, asemenea nouă, alături de noi, le poartă de grijă. Dincolo chiar de această generoasă participare, unificînd și decantînd judecăți, amintiri și speranțe, nobila substanță a prieteniei nu încetează să anime raportarea profesorului Olivier Reverdin la România.

SPERANȚA RĂDULESCU

SAMUEL BAUD-BOVY

Într-o dimineață de primăvară a anului 1981, Institutul de cercetări etnologice și dialectologice din București pregătește cu febrilitate primirea unui oaspete de seamă: elenistul și etnomuzicologul elvețian Samuel Baud-Bovy. În secret, participanții la întîlnirea oficială — etnomuzicologii Institutului și ai Uniunii Compozitorilor — răsfoiesc lucrările care îi poartă semnătura. Consacrate folclorului muzical sud-est-european, cu deosebire celui grec, acestea conțin și observații percutante asupra muzicii românești care, într-o conversație, ar putea fi invocate nu doar din simplă curiozitate.

Domnul Baud-Bovy apare cu punctualitate de ceasornic. Este un om vîrstnic dar cu alură energică, scund, efilat, cu figură prelungă și impenetrabilă, de o înfinită distincție. Politețea sa rezervată bemolează amabilitatea expansivă a gazdelor. Vorbește puțin, nici o clipă despre el însuși. Descurajează răsplat, dar fără agresivitate,

orice referire grațioasă la opera sa. Comunică direct, economic, cu o răceală deconcertantă. Este însă suficient să pronunți numele lui Constantin Brăiloiu pentru ca privirea să-i se încălzească iar glasul să-i capete o vibrație particulară. Să fie oare un sentimental disimulat? Foarte probabil, faptul ar explica de altfel și surprinzătoarea sa vizită în România. Căci Samuel Baud-Bovy a sosit doar pentru a oferi în dar manuscrisul volumului « Vie musicale d'un village » și fișele de anchetă din satul Drăguș-Făgăraș cu ajutorul cărora Brăiloiu a redactat această monografie muzicală devenită clasică în literatura etnomuzicologică mondială. Documentele i-au fost de folos în 1960, atunci când — în calitatea sa de prieten al savantului de curînd dispărut, dar și de specialist de înaltă competență — a îngrijit, la Paris, apariția cărții. Azi, socotește că locul lor este în arhiva națională « de folklor » pe care a fondat-o; deci aici la București, și nu la Musée de l'Homme din capitala franceză sau în Archives Internationales de Musique Populaire din Geneva, unde manuscriselor li se cunoaște nu numai valoarea, dar și prețul.

Domnul Baud-Bovy evită cu abilitate să se lase antrenat într-o discuție despre prietenia sa cu Panait Istrati. Despre Brăiloiu spune doar că a fost un Seigneur — dar rostește acest cuvînt cu un ton care îl încarcă de conotații divine. Nu face nici o aluzie la preocupările sale — cunoscute de altfel — pentru muzica românească. Într-un moment în care se știe neobservat, îmi întinde însă o xerocopie — o filă a unuiu din cele cinci volume de Bartok, « Rumanian Folk Music », publicate postum la Haga, în 1967. A reperat o minusculă eroare în notarea — sau mai degrabă copierea — unui text poetic și dorește să-i confirm că nu s-a înșelat. Sunt consternată; greșeala este mărunta, dar nu lipsită de importanță, iar ca să o surprinzi trebuie să cunoști structura versului popular românesc cîntat și să ai un neobișnuit gust pentru detalii. Cîțiva ani mai tîrziu, comentam cu Laurent Aubert — succesorul lui Brăiloiu la Archives Internationales de Musique Populaire, discipol al dlui Baud-Bovy — această pedanterie a maestrului său. Aubert mi-a povestit atunci o întîmplare în același timp pilduitoare și amuzantă. L-a rugat odată pe dl. Baud-Bovy să se pronunțe în legătură cu studiul la care tocmai lucra. Cu exigența și franchețea sa obișnuită, acesta l-a prevenit asupra unei inexactități. Aubert s-a scuzat, adăugînd imprudent că amănuntul i s-a părut nesemnificativ; și-a atras însă pe loc o replică severă și ritoasă: « Dans notre métier, monsieur, il n'y a que les détails qui comptent ».

Abia cu puțină vreme înainte de moartea sa — survenită pe neașteptate la sfîrșitul anului 1986 — aflui că Samuel Baud-Bovy a pledat neobosit pentru reactivarea Arhivelor Internaționale de Muzică Populară, intrate în letargie după dispariția întemeietorului lor, Constantin Brăiloiu; a susținut apoi din umbră reeditarea operei discografice a prietenului său; s-a bucurat de succesul primelor două cicluri de înregistrări — « Collection Universelle de Musique Populaire Enregistrée » și « Musique populaire suisse » — publicate prin grija lui Laurent Aubert în ediții somptuoase, distinse cu premiul Academiei Charles Cross; a participat la proiectarea noii serii — « Roumanie — musique de villages » — pe care Arhivele Internaționale, în colaborare cu Institutul de cercetări etnologice și dialectologice din București, o prepară în aceste luni pentru tipar.

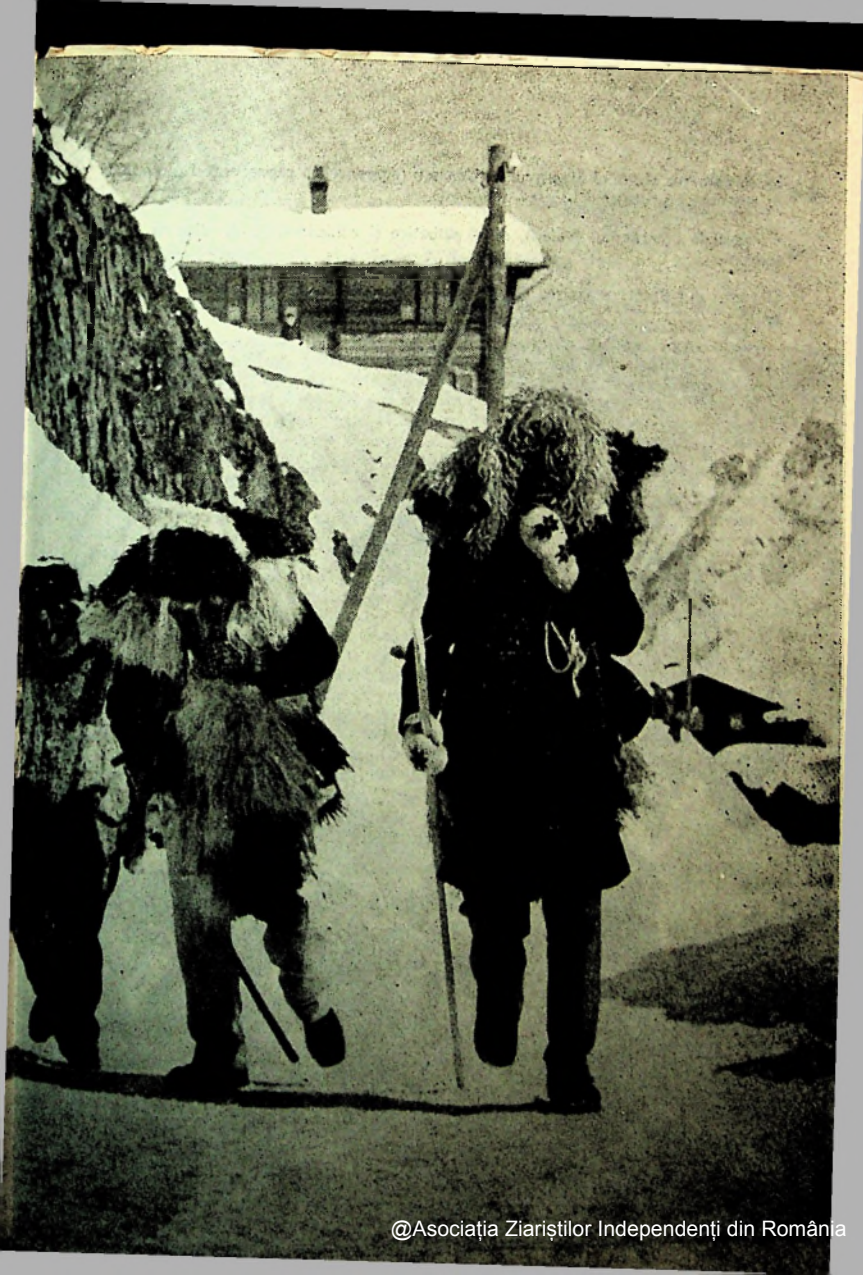
Samuel Baud-Bovy nu va fi prezent la lansarea casetei de discuri românești. Noi, cei care l-am cunoscut, vom ști însă că o datorăm în tîna parte strădaniilor sale și îi vom pomeni cu recunoștință numele.

CĂRNAVALUL

rădăcini și metamorfoze







- ◀◀ La sărbătoarea sfântului Silvestru, în Urnasch (Appenzell), reprezentări demonice în costumații grotești
- ◀ Carnaval la Lötschental (Valais), măști sălbatice și echipamente din piei de capră sau oaie
- mască din Basel: « pasărea Gryff »
▼



Măști și sărbători de iarnă în Elveția

În Elveția, portul măștilor este îndeobște apanajul sărbătorilor de iarnă, precum Sfântul Nicolae, Anul Nou și, mai cu seamă, carnavalul. Măștile apar în perioada cea mai întunecată și cea mai rece a anului, în jurul solstițiului de iarnă, căci în acest moment entitățile psihice malefice se manifestă cu cea mai mare insistență. Or, continuând o tradiție de sorginte pitagoreică, latinii numeau solstițiul de iarnă *Ianua Coeli* (« Poarta cerului » sau « a nemuririi » sau « a tăinuitului »), în timp ce solstițiul de vară reprezenta pentru ei « Poarta Infernului » (*Ianua Inferni*). Aceste imagini se explică prin aceea că, din cele două momente extreme ale crugului aparent al soarelui, primul inaugurează faza ascendentă și luminoasă a ciclului anual, iar al doilea faza descendentă și întunecoasă. În mitologia romană zeul Ianus, cel cu două fețe întoarse una către trecut și cealaltă către viitor, avea menirea să deschidă și să închidă porțile anului cu cele două chei, de aur și de argint, care figurau printre principalele sale atribute. Iată de ce luna ianuarie, care inaugurează anul, îi era consacrată. În plus, rolul său de *Ianitor* (« portar ») făcea din Ianus zeul înțelirii și al breslelor de meșteșugari, *Collegia fabrorum*, care îl celebrau la cele două solstiții.

Creștinarea Europei a dus la identificarea celor doi Sfinți Ioni cu cele două fețe ale lui Ianus și a sărbătorilor lor cu cele două solstiții. Evanghelistul, « Ion din iarnă » (Botezătorul), apărea ca patronul numeroaselor bresle și corporații de meserii, care sînt principalele responsabile de perpetuarea și organizarea sărbătorilor de iarnă. Acest antic rit de trecere s-a menținut astfel pînă în zilele noastre, fără ca esențialul semnificației și funcției sale să se fi alterat. Dezordinea zgomotoasă care îl caracterizează exprimă mereu lupta între demoni și zei — sau îngeri —, între « vechile » genii ale anului scurs și cele « tinere » ale anului ce va să vină, încarnate, bunăoară, de « urîții » și de « frumoșii » *Kläuse*, care întruclipează cele două faze ale ciclului anual și, la un alt nivel hermeneutic, simbolizează stadiile inferioare — întunecate — și superioare — luminoase — ale ființării.

« Roitschäggätä » din Lötschental

Datorită relativei sale izolări și felului de viață al locuitorilor, bazat pe creșterea vitelor și prelucrarea lemnului, Lötschental este una din regiunile Elveției unde

În 1982, cînd prelua secretariatul general al Arhivelor Internaționale ale Muzicii Populare, etnomuzicologul Laurent Aubert avea 32 de ani. Era dăruit cu calități intelectuale multiple: chibzuință și agerime, forță și subtilitate, acuitate analitică și capacitate de sinteză, rigoare și curaj al deciziei. Marcat de un real spirit renașcentist, Laurent Aubert este în același timp instrumentist, organolog, cercetător de teren (a întreprins fructuoase culegeri în Nepal, India, Indonezia și România), arhivar, teoretician, jurnalist, editor și organizator de concerte de muzică tradițională; și-a creat, cu alte cuvinte, o platformă profesională largă și solidă, care îi permite să stăpînească întreg domeniul disciplinei. Îl captivează în egală măsură hermeneutica muzicilor înalte și — suprem

tradiția măștilor de carnaval s-a menținut cu cea mai mare vigoare, deși deseale contacte cu orașul și avântul turismului au modificat puțin acest obicei.

Principala figură a carnavalului este *Roitschäggätä*, personaj feminin cu înfățișare sălbatică și înspăimântătoare. Înțelesul etimologic îndeobște admis pentru acest cuvânt este «pătat de funingine» (*Roi*, în germană *Russ*, = «funingine», și *tschäggätä* din *gescheckte* = «pătat») sau «pătat de fum» (*Roi* echivalând în acest caz cu *Rouch* = «fum»). O altă semnificație posibilă este «vrăjitoare urită», prin derivarea lui *Roi* de la *roiwä*, în germană *roh*, = «grosolan, necioplit», și *tschäggätä* aici cu sensul de «vrăjitoare, femeie străină și săracă cu duhul».

Dezhizarea unei *Roitschäggätä* comportă următoarele elemente: o mască (*Lavre*), în genere din lemn, cu fața pictată sau înnegrită cu funingine, cu ochi ades exoftalmici, cu o gură mare și dreaptă având dinți din lemn, pe măștile mai vechi, sau mai zîmbitoare și cu dinți de vacă, pe piesele recente. Costumația este completată cu piei de capră sau de oaie, care acoperă corpul în întregime, cu bucăți de pînă care învelesc picioarele încălțate cu botfoți, pentru a incurca urmele, și cu o pereche de mănuși din piele întoarsă. De asemeni, poartă talângi, *Trichlum*, agățate de un căpăstru care le ține loc de brîu. Uneori se adaugă alte însemne caracteristice, cum ar fi o seringă mare din lemn — accesoriu rar astăzi — umplută cu un lichid greșos, amestec de apă, funingine, sînge și îngrășămint animal, cu care îi stropesc pe curioși, sau un ciomag lung, la capătul căruia este uneori agățat un sac cu cenușă folosit pentru a-i lovi pe spectatorii prea îndrăzneți.

Știm puține lucruri despre trecutul *Roitschäggätä*-lor. Prima atestare explicită a existenței lor urcă pînă în anul 1865; este vorba despre o circulară cu caracter represiv dată de starețul de la Kippel, păstrată în arhivele minăstirești ale acestui sat. Iată un fragment: «Cum poate cineva să se îmbrace astfel? Să-și acopere chipul cu o mască de lemn atît de hidoasă, să-și pună coarne pe cap și blănuri proaste pe trup, ca să se asemene cu o flară? Să sperie copiii și să mînjească fetele cu cenușă și funingine — iată distracțiile acestor falmoase *Tschäggätä*, fără a mai ține seama de imoralitatea pe care o aduce cu sine o asemenea grosolanie. Voi pune ordine în aceste lucruri. Va trebui să se reamintească interdicția din cînd în cînd, o dată cu apropierea carnavalului.»

Originea acestor *Roitschäggätä* pare a urca spre tradiția unor *Schurten Diebe*. Informațiile strînse despre acești «hoți justițieri» ne oferă posibilitatea să afirmăm că era vorba despre o confrerie de tineri (*Knabenschaft*), cu caracter inițiativ, reglementată de reguli clare. De altfel, chiar și astăzi portul măștilor este rezervat tinerilor neînsurași care au împlinit douăzeci de ani. Dacă voia să fie admis în sinul gru-

rafinament — valorile culturilor primitive și populare, pe care aspiră să le atragă în orizontul artistic al occidentalului hipercivilizat.

Setul de discuri căruia îi asigură îngrijirea — Roumanie: musique de villages —, recent inaugurat, redactat în colaborare cu Institutul de cercetări etnologice și dialectologice din București, este cea dintîi publicație etnomuzicală de anvergură realizată în Europa prin tehnica compact laser.

Laurent Aubert nu-și îngăduie, pare-se, contemplarea succesului; el coordonează deja o ediție critică a culegerilor de muzică populară grecească, întreprinse, cu decenii în urmă, de mentorul său, Samuel Baud-Bovy. În paralel, elaborează studiul (notăm, ca

pului, neofitul trebuia să treacă o serie de probe, dintre care cea mai spectaculoasă era dublul salt peste Lonza, râul care udă Lötschental-ul. *Schurten Diebe* își țineau adunările în poiana lui Dietrich, pe versantul sudic al Lonzei, și de acolo se îndreptau spre sate, mascați și costumați, semănând spaima în urma lor, maltratând femeile și copiii, jefuind și pustiind casele. Acești *Schurten Diebe*, un fel de Robin Wood ai munților, erau investiți cu o autoritate specială și, ca urmare, exercitau diferite funcții importante în comunitățile lotșarde: organizarea serbărilor, controlul moravurilor și al moralității, cât și o activitate războinică recunoscută. Pare că au jucat un rol preponderent mai cu seamă în timpul mișcării populare din 1550, cunoscută sub numele de *Trinkelstierkrieg*, «războiul taurilor clopotari».

Trebuie semnalată și existența unui alt tip de măști, a căror penetrație în Lötschental nu datează decât de la începutul secolului al XX-lea. *Otschini*-ile. Acest termen desemnează în fapt pe purtătorii de măști care nu sînt *Roitschöggätä*. Deghizarea lor, lăsată în seama fanteziei fiecăruia, nu are totuși caracterul înspăimîntător al *Roitschöggätä*-ei, alături de care apar, iar comportarea le este pașnică. De aceea sînt numiți *hibschi Maschgini*, «măștile neștimate». Folosirea lor este îngăduită celibatarilor de ambe sexe, care au împlinit douăzeci de ani.

«Silvesterkläuse» din Urnäsch

În fiecare iarnă, satul protestant Urnäsch, situat în cantonul Appenzell din Elveția răsăriteană, este locul unui fastuos spectacol cu măști — *Silvesterkläusen* —, care, dincolo de faptul că astăzi atrage o sumedenie de turiști, rămîne un factor foarte important de coeziune socio-culturală. În două rinduri, de Sfîntul Silvestru, pe 31 decembrie și pe 13 ianuarie, care corespunde Sfîntului Silvestru după vechiul calendar iulian — pe 12 dacă 13 cade într-o duminică —, hoarde de personaje deghizate și mascate coboară în vale pentru a întîmpina cu muzică sosirea Anului Nou. Sînt *Silvesterkläuse* a căror înfățișare și purtare sînt reglementate printr-o serie de prescripții respectate cu strictețe. Numai bărbații și băieții — și numai cu totul excepțional și fetele impubere — pot deveni *Kläuse*. Se disting două categorii de *Kläuse*: pe de o parte *Spesskläuse*, «poznașii», astăzi destul de rari, care nu primesc niciodată pomană și poartă o costumație caraghioasă și pestriță, făcută din zdrențe și din haine vechi; pe de altă parte, *Bättelkläuse*, «cerșetorii», cu mult mai numeroși, care se subîmpart în trei categorii distincte: *Schöni*, «frumșii», *Wüeschtli*, «urșii», și *Schö-nüeschti*, «frumșii-urși».

remarcabil, «Constantin Brăiloiu et les Archives internationales de musique populaire. La quête de l'intemporel» apărut în «Bulletin de Musée d'ethnographie de Genève», nr. 27), articole, cronici și recenzii, comunicări, emisiuni radiofonice (cinci dintre acestea, difuzate de «Suisse Romande» în ianuarie 1987, se referă în exclusivitate la muzica populară românească de azi).

În calitate de director al Arhivelor de etnomuzicologie atașate aceluiași Muzeu de etnografie, Laurent Aubert organizează concerte de muzică tradițională în Elveția și în țările vecine.

S.R.

Acum se ocupă de fondarea unei reviste europene de etnomuzicologie.

Kläuse din aceeași categorie alcătuiesc grupuri numite *Schuppel*, de câte cinci pînă la zece membri fiecare, uneori mai mult. Aceste *Schuppel* se constituie după afinitățile între indivizi de aceeași vîrstă. Apartenența la un *Schuppel* nu este ereditară și nu pare a implica niște criterii speciale, exceptînd doar o anumită forță fizică și, de preferință, o voce plăcută. Fiecare *Schuppel* are doi *Rolli*, deosebiți de ceilalți, prin costum și comportare feminile, cît și prin portul unui ham de care sînt fixați treisprezece zurgălăi uriași (*Rolle*); unul deschide procesiunea, *Vorrolli*, celălalt o încheie, *Norrolli*. Toți ceilalți sînt personaje masculine, numite *Schelli*, căci fiecare duce una sau două talângi (*Schellä*) a căror sonoritate gravă contrastează cu clinchetul zurgălailor.

La *Schöni*, « bărbații » sînt îmbrăcați în pantaloni bufanți, vestă scurtă și șosete albe, în vreme ce « femeile » poartă fustă și jiletcă, amîndouă de catifea, bluză albă bogat încrețită, ciorapi de lînă și mănuși albe. Mîsca este confecționată din ceară. *Schelli*-i au barbă neagră și pipă, iar *Rolli*-i țin în gură o floare. Dar partea cea mai importantă a acestei costumații o reprezintă boneta, largă și plată la unii, înaltă și voluminoasă la ceilalți, putînd ajunge pînă la un metru și jumătate înălțime. Înfațișarea acestora s-a modificat în timp: fotografii vechi ne arată că, la începutul secolului, ele puneau accentul asupra unei ideologii a progresului tehnic, prin motive ca zepelinul, telefericul sau vaporul cu aburi; dar, de prin 1945, accentul s-a mutat către valori ale simbolisticii agreste — scene bucolice, munci cîmpenești și meșteșugărești aflate pe cale de dispariție, ilustrînd o tendință nouă spre nostalgie și glorificarea unui trecut idealizat.

Spre deosebire de *Schöni*, *Wüeschti*-i se disting prin măștile cu chip demonic, făcute din hîrtie creponată, a căror singură trăsătură de unire este înfațișarea cît mai înspăimîntătoare, și printr-o vestimentație realizată exclusiv din materii naturale neprelucrate, spre a accentua aspectul lor sălbatic: ramuri, scoarță de copac, frunze, piel de oaie, etc.

Cît despre *Schö-wüeschti*, ei reprezintă o categorie intermediară, apărută la începutul anilor șaizeci, aparent fără vreun alt scop decît plăcerea creatoare și dorința de înnoire. Măștile sînt făcute din aceleași materiale ca ale *Wüeschti*-lor, dar mai minuțios. Îmbrăcămintea e confecționată cu mare grijă, iar masca, din lemn sau scoarță de pin, are o înfațișare mult mai omenească. Pălăria și costumul conțin adesea elemente care evocă natura, printre care domină animalele împăiate.

În ziua sărbătorii, tot *Urnäsch*-ul este în picioare. Înainte de revărsatul zorilor, primele talângi răsună în vale, vestind venirea acestor *Kläuse*. Toată ziua, o seamă de grupuri merg din casă în casă după un itinerar prestabilit în liniile sale generale. Scuturîndu-și talângile și zurgălăii în ritmul mersului, *Kläuse* vizitează aproape toate locuințele din sat și fermele din împrejurimi. Totuși nu li se îngăduie să vină în piața satului decît o singură dată, pe 31 decembrie dimineata, cînd se organizează o mare adunare populară. În restul timpului, același scenariu se reproduce după un tipic aparent neschimbat, oricare ar fi tipul de *Kläuse* din zilele noastre. Din zori pînă în amurg, *Schuppel* hălădulesc pe dealuri din fermă în fermă, ocolînd pe cît se poate orice drumuri și cărări bătute. După un marș uneori lung și obositor peste plaurile înzăpezite, sînt primiți în pragul casei de vreun fermier și soția sa. Întîlnirea este totdeauna plină de căldură: li se oferă vin sau cidru, pe care ei îl beau fără să-și scoată masca, printr-un pai curbat. *Kläuse* fac de trei ori un cerc în jurul gazdelor și le « cîntă » un fel de hăulită pe mai multe voci, fără cuvinte, numită *Zäuerli*, la care se întîmplă să se asocieze spontan și stăpînul casei. Acest moment culminant este trăit de toți cu o puternică emoție. Un membru al grupului primește o sumă de banî în semn de mulțumire, apoi toți pleacă în sunet de talângi și zurgălăi.

Seara, toți Kläuse se strâng în valea satului, în jurul unor ospătării pline ochi de clienți veniți adesea de foarte departe pentru a asista la sărbătoare. Restaurantele angajează cu acest prilej orchestre care vor prelungi balul pină târziu în noapte. Fiecare Schuppel își face un titlu de glorie să viziteze toate ospătăriile în timpul serii. Astfel muzica orchestrelor (*Appenzeller Streichmusik*) este constant întreruptă de intrarea zgometoasă a Kläuse-ilor, care, gonindu-i pe dansatori din mijlocul ringului, își « zic » cele trei *Zäuerli* și se retrag, lăsând locul următorilor.



Mască din Flums: ironie și sarcasm

cu seamă prin crucifixe sale care i-au adus porecla de *Herrgöttlischnitzer*, «sculptorul micului Dumnezeu».

Zugravul Joseph Gassner, unul dintre cei mai prolifici și rafinați meșteri de la începutul veacului nostru, este autorul lui *Langnasni* («nas lung») și *Katz*, un personaj cu înfățișare de pisică. Contemporanul său Justus Stoop, care a reprodus numeroase tipuri de măști vechi, este inventatorul lui *Jud*, «evreul».

Un personaj integrat de multă vreme în carnavalul de la Flums este *Rölly*, probabil un produs al epocii rococo. El se regăsește de la Sieben și Obermarchen în cantonul Schwyz, la Lachen pe malul lacului Zürich, la Walenstadt și pînă la Altstätten pe valea Rinului. Se deosebește de celelalte măști din Flums prin înfățișarea mai sa realistă, mai «plăcută», și prin costumele lui ce pare inspirat din cel al arlecinului. *Rölly* este mereu un *Brüllni*, un «ochelarist»; el îl reprezintă pe intelectulalul venit din străini și de care trebuie să-ți bați joc. Are chipul oval, gura mică împodobită cu o mustață subțire și o gropiță în bărbie.

Producția zilelor noastre este, în ansamblu, decadentă. Unul dintre puținii sculptori contemporani care a respectat stilul tradițional este Fritz Stäger, un flumez emigrat la Geneva. Alături de copii după modele vechi — printre care măștile sale *Chrottni* sînt, poate, cele mai frumoase —, a creat și câteva tipuri noi, a căror înfățișare rămîne totuși întru totul flumeză: *Zungenschlag* («limbă ascuțită»), *Runzlä Schnider* («Schnider ridat»), *Fumseri*, o femeie din Flums inspirată după măștile *Josni* și *Chrottni*, și *Doppelnasni*, o mască de influență suprarealistă, cu două nasuri.

De regulă, măștile sînt proprietatea celor care le confecționează. În ajunul carnavalului sâtenii se duc să împrumute una în mare taină, ca să rămînă neștiuți în timpul sîrbătorilor. Alegerea unei anume măști se face pe baza unor asemănări, printr-un fel de identificare între obiect și anumite trăsături de caracter individuale, încît putem spune că masca, deși gîndită să ascundă adevăratul chip al purtătorului, face ca, dimpotrivă, să devină limpede pentru toți ceea ce acesta poartă realmente în el însuși, dar, de obicei, ascunde. Astfel se întîmplă ca meșterul de măști să aleagă «chipul fals» care corespunde cel mai exact, din punctul său de vedere, celui care va purta masca.

Aspecte ale carnavalului în Elveția centrală

Moment de exuberanță și de «ieșire din sine», carnavalul, în ciuda aspectului său arhaic și păgîn, a fost din bună vreme integrat de biserică. Deja în Evul Mediu, acest rol de supapă, de debruș colectiv, era îndeplinit, bunăoară, de sîrbătoarea Măgarului, bine cunoscută mulțumită lui Fauvel, la începutul secolului al XIV-lea; bine îngrădite, aceste perioade de libertinaj aveau — și au încă — o limpede rațiune de a fi: ele dădeau un făgaș tendințelor obscure ale sufletului lăsîndu-le să se exprime, ba chiar obligîndu-le să o facă, în momentul cel mai potrivit al ciclului anual.

Tinutul lacului celor Patru Cantoane, centru istoric și geografic al Elveției, a păstrat cîteva forme de organizare socială care urcă spre Evul mediu. *Landsgemeinde*, ansamblu comunitar din cantonul Unterwald, care există și la Glaris și în Appenzell, sau sistemul *Zünfte* — bresle și corporații de meserii de dată medievală — joacă încă un rol important în viața publică. Adesea portul anumitor măști de carnaval este rezervat acestor întovărășiri cărora, într-o anume măsură, le sînt emblema.

Așa se întîmplă la Sursée în cantonul Lucerne, unde o breaslă perpetuează prin măști amintirea lui Heini d'Uri, bufonul ducelui Leopold al Austriei. În 1386, în ajunul bătăliei de la Sempach care a opus pe confederați Austriei, Heini își sfîșuia stăpînul să renunțe la planul său de luptă, căci o înfruntare cu mica oaste a munte-

nilor risca să-i fie fatală. Sîcîit de întreruperile clovnului, ducele a poruncit să fie închis în temnița de la Sursee și a doua zi a plecat la lupta care s-a încheiat cu o groaznică înfrîngere a austriecilor și cu moartea lui Leopold. În fiecă an, cu ocazia carnavalului, Asociația Heini d'Uri aniversează acest eveniment. Ales pe timp de un an, starostele la numele de *Heiniater* («tatăl lui Heini») și își pune solemn masca bufonului și costumul în negru și galben al cantonului lui Uri. Este însoțit de trei personaje cu măști cu aspect demonic, *Lälli*, *Tüffel* și *Feuk*, cu ajutorul cărora prezează carnavalul.

La Zoug, *Greth Schell*, o vrăjitoare bătrînă și cu coarne, care își poartă soful în cîrcă într-un coș, aparține în exclusivitate breslei tîmplarilor, rotarilor și dogarilor. Ea apare în fiecare an în ziua de luni a carnavalului, înconjurată de o hoardă de bufoni zgomotoși, numiți *Löhli*.

Asocierea măștii grotești cu bufonul nu este întîmplătoare: amîndoi întruchipează conștiința ironică a dualității existențiale; ei sînt oglinzi, amplificatoare, ale tendințelor viscereale ale personalității, tendințe pe care le neutralizează dezvăluindu-le prin parodie și comportament inversat. Înfașurarea martiriului lui d'Uri, pedepsit pentru că a spus adevărul, este de asemeni izbitoră și explică alegerea sa ca patron al breslei.

Carnavalul de la Lucerna, astăzi unul dintre cele mai impresionante din Elveția, este dominat de figura legendară a lui *Bruder Fritschi* («fratele Fridolin»), care se preumblă pe străzi însoțit de familie și suită. Vesel simbol al primăverii și al reînnoirii naturii, acest personaj s-ar fi născut, după unii, dintr-un cult pre-creștin al fecundității. Întruchipat în Evul mediu printr-o păpușă de paie, *Fritschi* a devenit mai apoi o mască din lemn sau hîrtie avînd trăsăturile unui bătrîn plin de riduri care simbolizează vechiul an.

Sărbătoarea nebunilor a supraviețuit în Elveția centrală, mai ales în cantonul Schwyz, și reprezintă punctul culminant al carnavalului. La Einsiedeln, personaje mascate numite *Maschge* execută un *Narrentanz* («dans al nebunilor»), în cursul căruia, în semn de binecuvîntare, împart mulțimii pîinișoare în formă de inel (*Müschi*). Cele mai importante măști de la Einsiedeln sînt *Mummery*, care reprezintă un vizitiu sau un geambaș, *Johee*, un vîcar trist și dezamăgit, *Sentenbauer*, un negustor de vite cărui îi merge în plin, *Hörelî Bajass*, un Domino alb cu un bicorn pe cap, și un diavol cu coarne lungi înarmat cu un trident, *Tüffel*. Dansul nebunilor din Steinen, Brunnen și Schwyz se deosebește într-o oarecare măsură de cel din Einsiedeln. Este numit *Nüsslen*, datorită obiceiului pe care îl au *Maschgraden* (măștile) de a arunca în spectatori cu nuci și, de asemeni, din pricina zurgălăilor, cîndva făcuți din coji de nucă, pe care îi poartă la brîu sau la centură. De factură barocă, această costumație este în bună parte de origine tiroleză. Măștile au o înfașurare binevoitoare, însă puțin searbădă și inexpressivă. Personajul cel mai marcant al dansului este *Blätz*, rudă bună cu Arlechinul și cu *Röllî*, mai cu seamă prin decorațiile romboide ale costumului său. Însemnul său caracteristic este o mătură de brad pe a cărei coadă stă înfiptă o pîlne. Întîlnim de asemeni un *Domino*, o *Zigüner* («țigancă»), o *Rudi* («femeie romantică»), cît și unele măști autohtone cum ar fi un *Taliwasch* care scoate limba, sau un *Välädî*, la Steinen, sau un *Bartlivatter* (un «moșic bărbos»), la Brunnen.

Dansurile cu măști din vechile ținuturi elvețiene sînt executate în sunet de tobă. *Nüssler*-ii saltă pe virful degetelor de la picioare rotindu-se de jur împrejur și păstrîndu-și trupul și picioarele țepene; numai gleznele rămîn elastice, fapt care conferă dansului lor o ținută foarte specială.

Seara, carnavalul se termină cu *Fastnachtvergraben*, «înmormîntarea carnavalului», în cursul căreia Arlechinul, încarnarea sărbătorii, este condamnat la moarte și îngropat.

reprezintă o capră stilizată, al cărei bot se aseamănă cu ciocul clămpănitor al une berze. În seara celei de-a doua vineri din luna decembrie, acești *Spräggelen*, împopoțonați cu mari cearceafuri albe, străbat satul țopăind și iscind o zarvă îngrozitoare.

La Launfenburg, pe malul Rinului, breasla pescarilor are un costum de carnaval cu totul surprinzător, așa numitul *Narre*, «nebulul», care le-a fost atribuit, spune-se, în 1386 de către suveranul satului, ducele Leopold de Austria, despre care s-a mai vorbit. Această costumație, evocând jocul multicolor al solzilor de somon, este menită să le înlesnească pescarilor câștigarea bunăvoinței duhului din fluviu.

Dintre celelalte măști și costumații animaliere, să mai amintim pe *Vogel Gryff* («pasărea Gryff» din micul Bâle), pe *Fastnachtrössli* («călușul de carnaval») din Appenzell și din Argovia, și două măști de urs, *Fastnachtbär* din Thurgovia și *Strohbär*, «ursul de paie» din cantonul Berna, care, de altfel, are ca emblemă un urs.

Cît despre cantonul Grisons, chiar dacă au existat și aici cîndva ritualurile cu măști, ele au dispărut cu desăvîrșire astăzi. Cele câteva măști răspindite prin muzee și colecții particulare, despre care adesea s-a crezut că au legătură cu vechi obiceiuri carnavalești, sînt de fapt opera unui artist singular, sculptorul în lemn Albert Willi, din satul Ems.

«Mundus patet»

Diversele curențe de socio- și antropologie sînt de acord a vedea în aceste sărbători de iarnă relicvele unor vechi rituri de trecere, cu caracter exorcistic, a căror origine, anterioară creștinismului, trebuie căutată în antichitatea indo-europeană. Scopul lor ar fi să alunge duhurile rele, «demonii iernii» — întruchipați de măștile cu aspect grotesc și terifiant — și să atragă bunăvoința puterilor benefice, personificate de chipurile plăcute și liniștitoare ale măștilor «frumoase». Pentru unii, aceste sărbători aveau ca scop asigurarea fertilității, fecundității și prosperității întregii comunități în anul ce avea să vină. Pentru alții, era vorba de cultul strămoșilor și al spiritelor morților. În sfîrșit, pentru o a treia categorie, sînt legate de ceremonii inițiatice în relație cu arhalca «vinătoare sălbatică». La polul opus se află demersul țințințic predominant astăzi, al cărui susținători resping posibilitatea oricărei interpretări, datele nefiind verificabile prin fapte observate riguros. Pentru aceștia, tradiția spectacolelor invernale cu măști nu ar putea fi urmărită în Elveția decît pînă la începutul secolului al XIX-lea, căci din perioada anterioară acestei epoci nu s-a păstrat nici o mască. Totuși, în cronicile locale sau în condamnările ecleziastice referitoare la aceste tradiții, se pot găsi unele care merg pînă în veacul al XVI-lea. Mai mult, a recuza vechimea măștii înseamnă a nega însăși realitatea funcției sale. Dintre toate cauzele posibile privind absența «dovezilor palpabile», cea mai plauzibilă este aceea că ar fi existat motive întemeiate să nu se păstreze măștile după încheierea carnavalului. Martor sta un obicei din cantonul Schwyz

— *Fastnachtvergraben* — sau Incinerarea lui *Gidio Hosenstoss* la Hérissau: distrugînd imaginea, dispăre și entitatea pe care o exprimă. S-ar putea spune că mască grotescă obiectivează răul, că ea apare ca o ogîndă care ne răsfrînge defectele, inspirîndu-ne un dezgust salutar. Manifestînd, într-o modalitate parodică, o anumită tendință inferioară a psihicului, ea îl relevă urîșenia și îl epulzează puterile latente. Prin urmare, nu are drept la existență decît un interval de timp limitat la perioada de libertate carnavalescă, răgaz în care «lumea este deschisă» (*Mundus patet*). Odată rolul său îndeplinit, masca este ascunsă sau distrusă pentru ca influența să-i fie neutralizată și haosul să înceteze.

Masca relevă atît cît ascunde. Unul din termenii latini pentru mască este *persona*, care, dincolo de ideea « emiterii unui sunet străbătător » (*per-sonare*), mai aminteşte şi de faptul că, punîndu-şi o mască, un individ este temporar « personalizat », devine în mod real persoana întrupată de mască şi, ca un adaos, de întreaga costumaţie şi de atributele respective. În ochii tuturor, preluînd o altă înfăţişare, el capătă rolul, caracterul, drepturile şi, eventual, puterile acesteia. Nu numai înfăţişarea, dar şi vocea şi limba lui sînt schimbate, iar comportamentul, dictat de această « a doua natură », nu se mai supune legilor obişnuite. Măştile fură şi pradă fără a fi pedepsite, caută, pedepsesc, spun oamenilor adevărul verde în faţă, sau, dimpotrivă, binecuvîntează şi aduc daruri. Judecata lor e fără putinţă de tăgadă; de aceea sînt, în acelaşi timp, dispreţuite, temute, respectate şi venerate.

Departe de a fi simple prilejuri de bucurie şi dezmăţ gratuit, carnavalul şi sărbătorile de iarnă se înscriu într-o viziune lucidă şi coerentă a societăţii, într-o cosmologie guvernată de o înţelegere profundă a naturii umane şi a subtililor ei corespondenţe cu cea universală. În ciuda unor muştrări ocazionale, Biserica a tolerat în linii generale sau, mai degrabă, a recuperat aceste manifestări ale unei spiritualităţi propriu-zis păgîne, conştiinţă fiind de funcţia lor reglatoare. Îngăduind periodic enoriaşilor să-şi dea friu liber impulsurilor şi fantasmelor, ea îşi întărea şi mai mult prerogativele pentru restul anului.

Dar astăzi carnavalul a ieşit din făgaşele statornicite. Înflorirea comunităţii rurale şi liberalizarea moravurilor tind să reducă această necesitate, ba chiar s-o facă superfluă. Totuşi, niciodată nu pare să se fi bucurat de un prestigiu atît de mare. În lumea contemporană, guvernată de mass media internaţională şi de uniformizarea valorilor, numeroase obiceiuri locale şi regionale s-au consolidat în mod paradoxal, în destule cazuri s-au reînsufleţit, cîteodată au fost create din nou. Prin definiţie ambiguu, acest proces de « folclorizare » este în genere impus de autorităţile municipale sau de cei care vor să dezvolte turismul, mai preocupăţi să sporească atracţiile locurilor decît să menţină tradiţiile pentru valoarea lor întrînsă. Dar în spatele unor motivaţii mercantile evidente se ascunde o altă realitate, mai obscură: dotate cu această « existenţă secundă », produsele şi întrebunţările specificului local au devenit pentru sîtenii factorii unei identităţi culturale noi, de care se agaţă cu tenacitate. Această valorificare a unui trecut idealizat traduce în felul său propriu încredinţarea omului modern în faţa unui univers în care nu se recunoaşte. Bucolismul rogaşile omului modern în faţa unui univers în care nu se recunoaşte. Bucolismul a devenit pentru el o modalitate de a-şi afirma solidaritatea cu comunitatea sa, precum şi adeziunea la particularităţile pe care le revendică.

Astfel, chiar dacă funcţia socială şi psihologică a măştilor s-a modificat în decursul vremii şi însăşi estetica sa a fost deseori banalizată pentru a răspunde unor cerinţe noi de ordin economic şi turistic, nu este mai puţin adevărat că persistenţa lor în epoca actuală este semnul puterii lor. Mai mult ca orice alt obiect, oricare l-ar fi întrebunţarea, masca simbolizează mereu dualitatea naturii umane şi interdependenţa lumii vizibile cu cea invizibilă.

În româneşte de ILIEŞ CÂMPEANU

CONSTANTIN BRĂILOIU

**În Colecția universală de
muzică populară înregistrată**



SPERANȚA RĂDULESCU

În ultimele luni ale anului 1984, presa din Elveția Romandă urmărea, cu atenția rezervată evenimentelor realmente semnificative, revirimentul Arhivelor Internaționale de Muzică Populară, care se pregăteau să reîntre în viața publicistică activă cu ediția a II-a a Colecției Universale de Muzică Populară Înregistrată.

Arhivele Internaționale se constituie în 1943, ca branșă a Muzeului de Etnografie al orașului Geneva. Dintru început, vocile cele mai autorizate le acordă șanse de a deveni principalul fond de muzică tradițională din Europa, cheazășia reușitei fiind însăși persoana directorului și cofondatorului lor; românul Constantin Brăiloiu.

În 1951, la propunerea Consiliului Internațional al Muzicii și cu concursul U.N.E.S.C.O., Brăiloiu își asumă realizarea întelei antologii de muzică etnică universală, a Colecției care face obiectul reeditării de azi. Concepută ca bază documentară a cercetărilor de muzicologie comparată, colecția înserează muzică tradițională din Africa, Asia și Europa. În seria europeană, folclorul românesc — cules din interiorul și din afara granițelor țării — este, o spunem fără umbră de înflăcărare patriotică, cel mai epatant. Avantajat de numărul mare de înregistrări care îl reprezintă, el își etalează cu strălucire calitățile: arhaicitatea, diversitatea, vigoarea, rafinamentul jocului dintre simplitatea rafinată aparentă și densitatea și complexitatea lăuntrică.

După moartea lui Brăiloiu, Colecția își întrerupe apariția. Este reluată — cu intenția fermă de a fi continuată pe făgașurile trasate de inițiatorul lor — abia dăunăzi, printr-o casetă de 6 LP-uri pe care sînt transpuse, după o ireproșabilă recondiționare tehnică, cele 40 de discuri originale. Caseta este însoțită de o plachetă bilingvă care include documentația științifică a înregistrărilor, prefața la ediția originală semnată de Ernest Ansermet, o nouă prefață a lui Laurent Aubert, îngrijitorul efectiv al noli ediții, un studiu al lui Jean Jacques Nattiez — *Brăiloiu, ingénieur comparatiste et structuraliste* —, o bibliografie selectivă Constantin Brăiloiu, fotografii istorice. Pe lângă însemnătatea imediată pe care o prezintă pentru Colecția Universală de Muzică Populară, toate aceste date sunt reverberația interesului explicit al lumii științifice contemporane pentru opera lui Brăiloiu. Căci dacă în România, Franța și Elveția ea este rînduită de mai bine de trei decenii în biblioteca lucrărilor clasice ale domeniului, în Statele Unite, Marea Britanie și în Italia este abia în anul din urmă reconsiderată, tradusă și pusă în circulație în mediile universitare¹. Etnomuzicologia mondială are revelația faptului că savantul român a soluționat, cu o acuitate și o siguranță neobișnuite pentru vremuri de pionierat, o seamă de probleme chele ale disciplinei. Că Brăiloiu a fost, ca puținii dintre contemporanii săi, un cercetător complet, de teren și cabinet, ale cărui acțiuni practice eficiente și meticuloase au fost ghidate de o gîndire teoretică modelată de muzicologia clasică germană și franceză, dar și de contactul cu școala sociologică românească. Că a avut, înainte de toate, «geniul metodelor»² — calitate care l-a recomandat ca pe conducătorul ideal al Arhivelor Internaționale, care l-a îndreptățit pe specialiști să spere că, sub directoratul său, ele vor reuși să compenseze măcar în parte iremediabila Irosire, către sfîrșitul ultimului război mondial, a arhivelor Muzeului de etnografie din Berlin³.

Colecția Universală de Muzică Populară Înregistrată este deci prima antologie științifică de muzică etnică din lume. Prin ea, Brăiloiu înfruntă și rezolvă — prin modalități devenite ulterior exemplare — problemele de principiu care se conturaseră deja în scurta istorie a practicii imprimărilor de muzică tradițională. Probleme care decurg din paradoxul neputințelor atotputernicei Mașini de înregistrare...

Cu un veac în urmă, lumea se extazia în fața unei născociri miraculoase: fonograful, mașina care decupează fișii din fluxul timpului și le conferă materialitate, leacul universal împotriva morții sunetelor! Muzicologii sunt cei mai entuziasmați: ei vor putea, în fine, să fixeze și să conserve imaginile sonore — care supraviețuiau doar prin transcodări grafice mutilante —, încrustându-le într-o substanță care nu trădează; vor putea pune deplină stăpânire pe obiectul cercetărilor lor.

Fidelitatea mașinii lui Edison este seducătoare, cilindrul devine în curând un fetiș. Rulourile de ceară absorb în grabă voci celebre, eşantioane ale unor interpretări memorabile, muzici primitive și exotice pe care timpul le amenință cu degradarea sau pierirea. În 1889, în Statele Unite se imprimă prima fonogramă în folosul științei muzicii, prelucrată doi ani mai târziu într-o lucrare devenită istorică⁴. În jurul anului 1933, Berlinul se mândrește cu un fond de 10 000 de cilindri, cei mai mulți conținând muzică etnică din toate regiunile lumii; Viena îi urmează, cu aproximativ 1 500; tot atunci, fondurile documentare americane reunesc peste 17 000 de înregistrări, în majoritate muzicale. Publicul prinde de veste — cu un amestec de neîncredere, curiozitate și stupoare — despre existența unui univers pînă atunci cu desăvîrșire ignorat, cel al muzicilor tradiționale.

Dar pe măsură ce aparatele se perfecționează — între fonograf și magnetofon au existat o multitudine de forme de tranziție —, mitul mașinii perfecte începe să se spulbere. Primii care și-au temperat elanurile au fost — paradoxal — tocmai exponenții unei științe care îi datorau în bună măsură existența: etnomuzicologia. Nu, mașina nu este perfectă — remarcă etnomuzicologii pe diverse tonuri. Ea are un spirit de observație desăvîrșit, dar limitat. Ratează ansambluri și contexte în a căror absență muzica este distorsionată la fel de grav — deși poate mai puțin flagrant — decît prin notare; dezmembrează fapte sincretice și reține din ele doar crîmpele, a căror alegere, chiar bine chibzuită, stă oricînd sub semnul îndoielii.

Muzicologia clasică a trecut peste o parte din aceste neajunsuri fără să le observe, dar etnomuzicologia nu și-a putut permite să o facă. Desigur, orice imprimare de muzică — fie ea savantă sau folclorică — ipostaziază un moment unic, irepetabil. Dar în timp ce ipostazele sonore ale unei lucrări clasice sunt dominate de un model invariant concret și imuabil — partitura —, cele ale unei piese folclorice se raportează la repere abstracte și elastice, în continuă devenire. Dacă semnificațiile unei creații de autor par a fi în întregime încifrate în structura muzicală, cele ale unei creații tradiționale pun în joc circumstanțele sociale, culturale psihologice etc. ale actului interpretării. Dacă în muzica vest-europeană actul creației s-a disociat de mult de cel al performării produsului artistic, în muzicile etnice interpretarea și obiectul artistic prind ființă printr-un singur gest, atras într-o mișcare de ireversibilă prefacere. Cum să nu fi dezamăgit de neputința mașinii care îți oferă doar obiecte amputate de țesătura de evenimente care le condiționează structural și semantic, doar secvențe sonore, și nu viața muzicală care le-a plămădit?

Artiștii cu intuiție fină au simțit că toate acestea contează în fond și în muzica clasică. Enescu, de pildă, nu agreea înregistrările și se ferea să le facă, în pofida prealunilor admiratorilor săi. În anii din urmă, antropologia socială avertizează asupra faptului că muzica de autor ar trebui înțeleasă și tratată asemenea celei et-

nice: nu ca obiect sonor, ci ca proces creator de realități sensibile⁵. Mai mult chiar, teoria artelor plastice — arte pe care obiectualitatea operelor lor le-a ținut o vreme departe de această tulburare — începe să reflecteze mai temeinic asupra relației dintre obiectul și actul artistic:

«... trebuie să decidem dacă, atunci când se vorbește despre artă, este vorba despre o activitate producătoare de forme perceptibile și inteligibile sau este vorba despre forme produse de acea activitate.»⁶

În deceniul al treilea — în care Brăiloiu își începe cariera muzicologică —, nenumăratele nu se încheaseră încă în idel clar conturate, dar pluteau în aer, învălulau ca un nor difuz înțelegerea muzicilor tradiționale și a dificultăților legate de înregistrarea lor. Brăiloiu plonjează cu curaj în această nebulosă și fondează « Arhiva de Folklor a Societății Compozitorilor Români » (1928), propunându-și să soluționeze din mers problemele de teorie și metodă suscitade de constituirea sa. Din capul locului, el este încrezător în aparatul de înregistrare și pledează, în fapt și în scris, în favoarea includerii sale printre uneltele indispensabile de lucru ale cercetătorului: « Numai mașina este obiectivă și numai reproducerea sa este întreagă și netăgăduită ». Înțelege însă, poate mai bine decât oricare dintre contemporanii săi, că «... melodia populară /.../ nu prinde ființă decât în clipa în care este cîntată și nu viețuiește decât prin voia interpretului și în chipul voit de el », că « actul de creație și reproducere se confundă — fapt asupra căruia nu se poate stăruii îndeajuns — într-o măsură de tot necunoscută practicilor muzicale bizuite pe tipar... », motiv pentru care « condiția faptelor artistice » devine, oricît ar părea de neverosimil, « mai importantă decât faptele înseși... »⁷. Mașina este însă oarbă în fața « condiției faptelor artistice », pe care nu le poate încredința înregistrării. Drept pentru care aceasta din urmă va trebui să fie elaborată în paralel cu o seamă de documente protetice: fișa de înregistrare, fișa de text, fișele de observație, informație și informator, fotografia și filmul. Fiecare din ele se va apleca asupra unui alt aspect privind funcțiile muzicii în viața socială a comunității, momentul și climatul psihologic în care se execută, proveniența ipotetică și circulația, personalitatea interpretului, contribuția sa creatoare (în situația în care poate fi denisată) etc. etc. Asamblarea documentelor va reconstitui — fie și într-o formă imperfectă — integritatea muzicii și va face ceea ce nu stă în puterea fonografului — și nu va sta probabil nicicînd în puterea vreunui aparat: va așeza muzica în mijlocul sferelor concentrice ale contextualității sale și va încerca să-i limpezească rosturile și sensurile.

Îndată ce întrebarea « Cum să înregistrezi » este pusă pe albia unei corecte rezolvări, Brăiloiu înfruntă o altă: ce anume, *cît și de la cine* înregistrezi muzică și informații despre muzică astfel încît produsul global al culegerii să fie revelator? Căci viața muzicală a unei comunități este de o bogăție și complexitate care se refuză unei abordări realmente exhaustive, studiul ei este posibil doar prin medierea eșantioanelor. Brăiloiu concepe cercetarea printr-o rețea de subiecți-tip reprezentînd principalele categorii de vîrstă, sex, stare socială, instrucție etc. ale unității teritoriale investigate. El polisează pînă la detaliu această unealtă de anchetă sociologică, o aplică la satul sud-transilvănean Drăguș și o face cunoscută prin « La vie musicale d'un village » —, un studiu monografic pînă azi neîntrecut.

Brăiloiu urmă mai departe treptele generalizării și reflectează la faptul că arhiva în ansamblul său trebuie să fie, pentru cultura tradițională românească, ceea ce este culegerea pentru viața muzicală a unei comunități restrînse: un relevu corect, un model care îi surprinde elementele, calitățile și principiile de funcționare esențiale. Drept pentru care el proiectează și înfăptuiește pe de o parte o judicioasă reparticiune teritorială a culegerilor, iar pe de altă parte o organizare flexibilă a docu-

mentelor care o alcătuiesc. Printr-o «rotire» abilă, acestea se dislocă, se asamblează și reasamblează ca într-un caleidoscop, conturînd mereu alte imagini, stimulatoare pentru mintea și condeiul cercetătorului.

Grație geniului metodologic, energiei și eficienței conducătorului lor, Arhiva de Folklor a Societății Compozitorilor devine curînd un fond exemplar prin sistematizarea sa operativă și impresionant prin proporții. Se dovedește însă relativ precar sub aspectul capacității de preservare: cilindrii de ceară sunt fragili, perisabili, iar rularea frecventă le grăbește degradarea. Incomparabil mai robuste sunt discurile, care au și avantajul de a putea fi trase într-un număr mai mare de exemplare cu egală fidelitate, folosibile în cercetare, în schimburile dintre bazele documentare, în acțiunile de popularizare. Discurile nu stau însă la îndemîna oricui, ele se obțin prin procese tehnologice complicate și costisitoare. O replică în ebonită a întregului fond sonor al arhivei fiind himerică, Brăiloiu se gîndește la o replică concentrată. În anii 1936—1941 el realizează, cu concursul citorva case de discuri străine (Columbia, Odeon, Pathé, Lifa, Cristal etc.) o antologie de discuri de muzică folclorică națională unică în Europa (și probabil rară în lume) prin volume și rigoare științifică. Reprezentarea antologică îl determină să pună în joc, alături de criteriile de selecție pe care s-a sprijinit în alcătuirea arhivei, și criteriul artistic. Căci Brăiloiu crede în ziua în care muzica etnică va depăși sfera elitelor și va ajunge să capteze interesul unui cerc mai larg de oameni de cultură, oameni pentru care calitatea artistică va constitui — cel puțin pentru început — principalul factor de seducție: o întîmpină chiar, printr-o strălucită serie de emisiuni radiofonice ilustrată cu înregistrări de pe discurile antologice ale Arhivei de Folklor. Dar nu pierde din vedere faptul că discul etnologic este, înainte de toate, un document a cărui valoare științifică nu rezidă în frumusețea, ci în reprezentativitatea muzicii și în pertinența informațiilor care o explicitează.

În momentul în care și-a asumat constituirea Arhivelor Internaționale ale Muzicii Populare și elaborarea Colecției Universale de Muzică Populară înregistrată, Brăiloiu era deci în posesia unui instrumentar metodologic verificat, conceput la un nivel de generalitate care îi permitea proiectarea din plan național în plan universal. Știa să aplice asupra faptelor de cultură populară sistemul de filtre al opțiunilor relevante; să înregistreze momentele muzicale cu valențe semnificative maxime; să fortifice înregistrările cu documente auxiliare extinse sau sintetice; să rînduiască roadele culegerilor în fonduri documentare sistematice și complexe, dar elastice, lesne de mînuit; să întocmească antologii și să le transpună pe seturi de discuri comentate, impresionante prin coerența științifică și elevația artistică. Într-un cuvînt, se pregătise să clădească opera discografică care l-a încununat cariera: Colecția Universală de Muzică Populară înregistrată.

1 În 1970, revista «Ethnomusicology» a Consiliului Internațional al muzicii folclorice (International Folk Music Council) îi tipărește studiul referitor la metoda de cercetare a folclorului; în 1984, Oxford University Press îi editează în volum o colecție de studii; iar editura italiană «Bulzoni Editore», anunșă, în 1982, apropiata apariție a volumelor I și II de «Folclor musicale».

2 Rouget, Gilbert, 1973: prefața la Constantin Brăiloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève.

3 Fondată în 1902, arhivele berlineze (în principal etnomuzicologice și dialectologice) au fost încontestabil, cele mai înzinate din lume. Recuperînd după război o înfrîmă parte a fondurilor de înregistrări (aproximativ 1300 de cilindri), cercetătorii noilor generații s-au străduit să le revină și să le redă strălucirea.

4 Studiul lui B. I. Giman, *Zufli Melodies*, care se sprijină pe analiza unor înregistrări ale lui Walter Fawkes.

5 Blacking, John, 1981: *Making artistic popular music: the goal of true folk*; în «Popular Music 1. Cambridge University Press.

6 Maltse, Corrado, 1979: *Ghid pentru studiul istoriei artei*; București, Meridiane, p. 20.

7 Brăiloiu, Constantin, 1979: *Despre folclorul muzical în cercetarea monografică*; în «Opere compilate» IV, ediție îngrijită de E. Comișai, București, Editura Muzicală.

**PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI**

**Corectura
LIDA IGIROȘIANU**

**Tipărit la întreprinderea
Poligrafică
«ARTA GRAFICĂ»**



Secolul 20

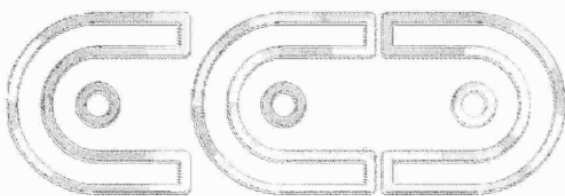
10-11-12/1986

**REDACȚIA: CALEA VIC-
TORIEI 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAȚIA: CALEA
VICTORIEI 115, TEL 50.74.96
BUCUREȘTI**

Lel 51

43 804





Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

